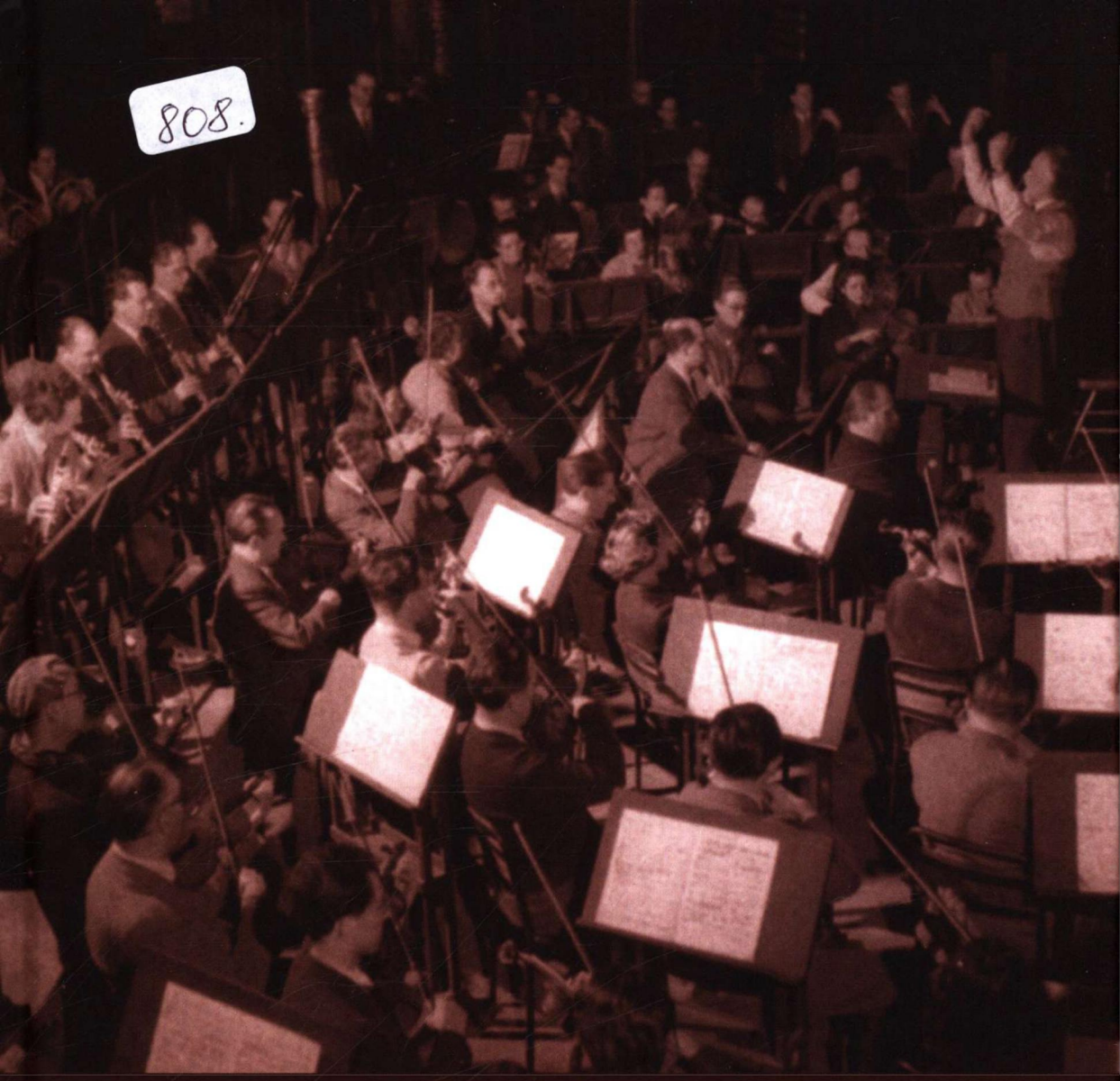
808.



Tallián Tibor

MAGYAR KÉPEK

Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből

1940–1956

Tallián Tibor

MAGYAR KÉPEK

Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből
1940–1956

Tallián Tibor

MAGYAR KÉPEK

Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből
1940–1956

BALASSI KIADÓ · BUDAPEST
MTA BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT

A könyv megjelenését támogatta

OTKA

a PUB-K 111057. számú pályázat keretében

Nemzeti Kulturális Alap

A borítón
Kodály Zoltán a *Psalmus Hungaricus* című művét dirigálja
az Erkel Színházban, 1957. március

© Tallián Tibor, 2014

ISBN 978-963-506-941-5

Felelős kiadó a Balassi Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Gilicze Ágnes
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
Borítóterv Szák András
Tördelte Szele Éva

Készült a Gyomai Kner Nyomda Zrt.-ben
Felelős vezető: Fazekas Péter vezérigazgató
Telefon: 66/887-400
http://www.gyomaikner.hu
E-mail: knernyomda@gyomaikner.hu

TARTALOM

BEVEZETÉS 7

„SZEGÉNY MAGYARORSZÁG”
MAGYAR ZENE A 2. VILÁGHÁBORÚ ALATT

Távollét és jelenlét. Bartók Béla és Kodály Zoltán művei
Magyarországon, 1940–1944 17
Kortárs magyar zene a Székesfővárosi Zenekar műsorán 28
Magyar művek ciklusai a Magyar Királyi Operaházban, 1942–1943 38
Magyar zene a Magyar Rádióban, 1940–1944 43
Viski János indulása 58
Új Magyar Zeneművek Hete, 1943 63
Ifjú zeneszerzők az 1940-es évek elején 69
Magyar zsidó zeneszerzők bemutatói, 1940–1944 75
Kadosa Pál művei, 1940–1944 81
Lajtha László munkássága, 1940–1944 87
„A bűnöknek sokasága”. Veress Sándor Augustinus-zsoltára 94
Kodály háborús kórusművei 102

„FÉLÜNK LENÉZNI A MÉLYBE”
ZENEÉLET 1945–1948

Bartók hazatérése 111
Kodály a nagyvilágban 123
Szentzene. Az egyházi zenélés újjáéledése és likvidálása 128
Zene és demokrácia 143
Kortársak a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének hangversenyein 148
Politikai zenedivatok I. 156
Politikai zenedivatok II. 165
Új Szerzők, Új Művek Hete, 1947 174
Bartók-verseny, 1948 179
Bartók Fesztivál, 1948 186
Zeneszerzői pályakezdések 1945 után 194
Magyar egyházzenészek 200
Farkas Ferenc lírája 205
Egy cigány, egy diák. Cinka Panna, Furfangos diákok 210
Szabó Ferenc hazatérése 221

„A MŰALKOTÁSNAK MINDEN IRÁNYÍTÁSÁT KÁROSNAK TARTJUK" POLITIKAI FORDULAT, ZENEI KÖVETKEZMÉNYEK

Moszkvai határozat, prágai kiáltvány, 1948 231
Kadosa Pál szerzői estje, 1948 236
Zeneszerzők értekezlete 1948 nyarán 241
Bartók Béla Szövetség 247
Bartók Béla és az utána következő nemzedék 258
Magyar Zeneművészek Szövetsége 264
Zenei ideológiák, ideologikus zenék 273
Avantgarde vagy realizmus: zeneszerzők a választúton 279
Első Magyar Zenei Hét. Divertimento és pentatónia 289
L'affaire Bárdos 302
Szimfonikus kezdemények I. Vincze Imre, Mihály András 316
Szimfonikus kezdemények II. Az építés szimfóniái 323
Szimfónia és történelem. Járdányi Pál: Vörösmarty-szimfónia 331
Oratórium és történelem. Sugár Rezső: Hunyadi. Hősi ének 336

„NEM ÉN KIÁLTOK, A FÖLD DÜBÖRÖG" MAGYAR ZENE SZTÁLIN HALÁLA UTÁN

Versenyműtörténet I. Hagyományok, előzmények 347
Versenyműtörténet II. Zongoraversenyek 353
Versenyműtörténet III. Versenyművek vonósokra 360
Fafúvók felfedezése I. Versenyművek 368
Fafúvók felfedezése II. Kamarazene 375
Maros Rudolf pályakezdése 386
Szabó Ferenc triptichonja 392
Szervánszky Endre: Concerto József Attila emlékére 405
Bartók ébresztése, 1955–1956 417
Veress Sándor szimfonikus művei 427
„Ne bántsd a magyart!" I. Kodály és a politika 436
„Ne bántsd a magyart!" II. Kodály kórusművei 1946–1956 443

RÖVIDÍTÉSEK 459

BEVEZETÉS

Kötetünk tartalmának nagyobb része 1993 és 1996 között rádióelőadások formájában nyerte el első megfogalmazását. Onnan származik a cím is, Bartók Béla zenekari ciklusától kölcsönöztük, amelyet öt népszerű korai zongoradarabjának meghangszerelésével állított össze 1931-ben. Az előadássorozatot azzal a szándékkal kezdeményeztük a Magyar Rádióban, hogy a történelem 1989-ben bekövetkezett váratlan fordulatára válaszolva új irányból világítsunk be a magyar zene történetének egyik legérzékenyebb időszakába, az 1940 és 1956 közötti másfél évtizedbe. Azt kívántuk friss szemmel megvizsgálni, hogyan hatott a kor, hogyan hatottak a körülmények a magyar zeneszerzésre, és hogyan reagáltak a korra és körülményekre a zeneszerzők és a művek. E gondolatsor eredményének közzététele indokolja a most, évtizedek múltán megjelenő könyv közreadását is.

Ma már csak az ötvenedik életévüket elért kortársak érzik át és értik meg teljes mélységében, milyen felszabadító módon változtatta meg a *létező szocializmus* kiszenvedése a korszakra vonatkozó kutatási eredmények nyilvánossá tételének feltételeit. Ahogy a dolgozatok egyikében megfogalmazzuk, ama politikai rendszer története nem volt más, mint *„irtózatos hazudság mindenütt –;* ám a hatalom érdeke előírta, hogy a tévedések és árulások folyamatos, tragikus végjátékát egészében véve mindig az összemberi történelem legnagyobb sikertörténeteként kell értékelni – hiszen e tézisen alapult a rendszer legitimitásigénye". Nem állítjuk, hogy bizonyos óvatossággal nem lehetett már az 1980-as évek elejétől fogva tárgyilagosan írni az „ötvenes évek" zenei művelődéstörténetéről. Jelen szerző úgy érzi, hogy a Berlász Melindával közösen kiadott levéltári dokumentumkötetek, továbbá a maga cikkei, hangverseny- és operatörténeti monográfiái ma is helytálló és vállalható képet adnak e korszakról is. Hozzáfűzzük, nem magától értődően: az 1984-ben megjelent és lektora által „anti-marxistának" nyilvánított operamonográfia eredeti szövegének megjelentetéséért a kiadónak meg kellett vívnia a maga harcát – köszönet érte –, mire pedig megjelent a hangversenyéletről az 1980-as években összeállított monográfiánk, az egypártrendszer már összeomlott – nyugodjék békétlenségben. Bukása felszámolta a publikációt nehezítő politikai akadályokat; a fel- és megszabadulás tudata pedig feloldotta a negyven év során kialakult belső gátlásokat. A kötet törzsanyagának mostani kiadása a feldolgozott tárgyon túl az 1990-es éveknek ezt a sajátos zenepolitikai légkörét is felelevéníti; azt a légkört, amelyben a külső és belső cenzúra felfüggesztése nyomán az is kiderült, milyen virulensen él tovább a szocialista konszolidáció lakkozott felszíne alatt számos, sokkal régebbi korokból örökölt, mélyen begyökerezett társadalmi és eszmei ellentét. Annak idején gondosan ügyeltünk rá, hogy az eszmények és sérelmek váratlanul kiújult konfliktusában a pártatlanság álláspontjára helyezkedjünk – hogy a harmadik utat járjuk, amely a közgondolkodást oly sokáig mérgező, bipoláris hivatalos ideológia szerint nem is létezik. Állás- és nézőpontunk tárgyilagosságát igyekszünk megőrizni a most megjelenő írásos változatban is.

Lehetséges, hogy e jámbor szándék ellenére az 1945 utáni évtized zenepolitikájának tárgyalását sokan mégis egyoldalúnak fogják találni, ha másért nem, azért, mert alig történik említés a *szocialista zenekultúra építésében* elért vívmányokról. A szerző meggyőződése szerint a nevezett szisztéma mérlegének követel oldalán kimutatható vívmányokkal szemben a tartozik oldalt számos korábbi eredmény likvidációja, vagy – mint bizonyítani szándékozunk – agyonhallgatása terheli. Ennél is rombolóbban hatott másféle társadalmi rendek fejlődési potenciáljának hisztérikus elutasítása és rágalmazása. Az is tény, hogy a mérleg követel oldalára helyezhető szocialista kultúra épülete már az 1970-es évek közepén omladozni kezdett, 1990-ben pedig maradéka is megsemmisült. Viszont máig nyögjük a tartozik oldal negatívumainak következményeit – nem utolsósorban azért, mert még mindig él az egykori eredmények mítosza, és akadályozza a rugalmas alkalmazkodást a jelenhez. Mindazonáltal nem tagadjuk a „szocialista intézményrendszer" egyes valós eredményeit, és ezekre bevezetőnk megfelelő helyén vissza is térünk. Végezetül engedtessék meg, hogy minden, a tárgyilagos ábrázolást hiányoló kifogást szubjektív tónusban azzal válaszoljunk meg: aki a kommunista-szocialista rend első évtizedének kulturális sikereiről akar tájékozódni, forduljon a kor zenepolitikai sajtójához, illetve a visszatekintő irodalom reprezentatív hányadához, amely változatlan utánnyomásokban zengte a vívmányok himnuszát egészen 1985-ig, utolsó évtizedfordulójáig annak az eseménynek, amelynek mind a derű-, mind a borúlátók várakozásait megcáfolva elmaradt a következő, fél évszázados emlékünnepe.

A társadalom életének párhuzamosan futó szálai csak akkor szakadnak meg egy és ugyanazon történelmi pillanatban, ha valamely természeti vagy katonai katasztrófa egy csapásra véget vet az egész közösség létének. Normális esetben a változások nem szakítják meg a folyamatokat, s a történeti emlékezet mindig kisebb-nagyobb mértékben önkényesen – gyakran a politika- vagy hadtörténet párhuzamos fonalainak szakadásait vagy csomóit követve – jelöli ki a társadalmi – közöttük zenei művelődési – folyamatok belső korszakhatárait. Az az esemény, amelynek emlékét 1945 után minden évtized ötödik évében unott visszatekintések igyekeztek ébren tartani, kétségkívül elhatározóan átalakította Magyarország politikai rendjét. Meggyőződésünk szerint azonban a magyar zenetörténetben nem a „negyedik birodalom" bukásáig rituális tiszteletben részesített „budapesti tavasz" nyitott új korszakot. A startvonalat inkább az 1940-es évtizedforduló táján kell kijelölnünk, magától értődően jó néhányszor visszautalva a két háború közötti korszakra. A politika már 1939/1940-ben mélyen belemetszett a zenekultúra életébe és működésébe – látni fogjuk: mind fájdalmas, mind örömteli változásokat hozva –; egyidejűleg a magyar zeneszerzésben nemzedékváltás ment végbe. A történelem sodra és az új nemzedék érdekérvényesítésének megújult energiái együttes eredményeképpen a magyar zenekultúra belépett az *átpolitizálódás korszakába* – szívünk szerint így neveznénk a Magyar képeken ábrázolt zenetörténeti korszakot, ha merészelnénk címkét ragasztani rá.

Ellentmondanánk a kötetben közölt vázlatok megállapításainak – nem mellékesen a tényeknek is –, ha tagadnánk, hogy az 1940-ben jelentkező átpolitizáltság 1945-től részleges, 1948/1949-től totális átideologizáltsággá torzult (Kodály szelleme bocsássa meg a germanizmust). Az is tény, hogy a kötetbe foglalt tanulmányok záró időhatárával korántsem ért véget az az időszak, amelyben a politika és ideológia a történeti átlagnál folyamatosabban és áthatóbban befolyásolta a művelődést – azon belül zenekultúrát. Mégsem hisszük, hogy védenünk kellene akár a tizenegynéhány év egybelátását, akár a

témazáró kettősvonal időbeli elhelyezését – meghúzták ezt már a kortársak, akik a dolgok rendje szerint idővel saját utókorukká váltak. Ami az ideológiát illeti, az már 1955-ben védekező pozícióba kényszerült; katonáinak szívós ellenállása is csak ideig-óráig tudta feltartóztatni a bástyái elleni támadásokat, amelyeket a zeneszerzők új nemzedéke indított, néhány idősebb együttműködő társaságában. Az ötvenes évek második felében ugyanis ismét lezajlott a zeneszerzői nemzedékváltás – mint a korszak kezdetének, végének is jellemző tényezője.

Eretnek tételt fogalmazunk meg tehát: a formai változások mögött a politikai korszellem viszonylagos, illetve a működő zenészek generációjának teljes egysége határozta meg a megjelölt tizenöt év magyar zeneszerzésének történetét. Kérdés, vajon alakulhatott volna-e másként e történet, ha mást diktál a korszellem. Tekintve Bartók és Kodály művészetének, zenei stílusának és eszmerendszerének óriási hatását, továbbá a magyar zeneszerző-iskola topológiai és spirituális monocentrizmusát – jóformán minden alkotó közvetlenül vagy közvetve Kodály iskolájából került ki –, okkal feltételezhetjük, hogy a képzeletbeli kezdetek jó darabig hasonlítottak volna a valósakra. A háború után, új információkkal gazdagodva egyeseknél talán korábban és gátlástalanabbul jelentkezett volna a törekvés a szabadulásra a magyar zenei *arché*tól, ha nem is az anarchizmus jegyében; az pedig bizonyos, hogy más körülmények között a generáció legtöbb tagja elkerülte volna a realista zsákutcát, amelybe az ideológia hamelni patkányfogója befurulyázta őket. Ám azt le kell szögeznünk, amit a második magyar avantgarde kibontakozásának pátosszal teli éveiben sem kiváló zenetörténész és kritikus kollégáink, sem a kellő szerénységet fájón nélkülöző fiatalkori önmagunk nem fogalmaztunk meg világosan: ha a magyar zeneszerzők többsége 1948 és 1955 között más termőföldön vetett volna, az aratás akkor sem hozott volna több „jó" – főleg nem több „remek" – művet. Egyrészt azért, mert könnyebb az árnyékot elveszíteni, mint átugrani – könnyebb stílust váltani, mint a tehetség formátumán változtatni. Másrészt – súgja immár felnőtt korba lépő posztmodern szemléletünk – a zenei termés úgy, ahogy volt, nem szűkölködött „jó", élvezetes, gyönyörködtető, megrendítő művekben, és ha egyáltalán rejtőztek benne remekművek, azok száma inkább növekedett, mint fogyott a működő komponista évjárat ifjúkori produkciójához képest.

Magyar képeink felvázolásakor a lehetőségekhez képest igyekeztünk a magyar zenét körülvevő és közvetítő kultúra történetének elbeszélését a lappangó remekművek, de legalábbis a szép, érdekes és szórakoztató művek ismertetésével összekapcsolni. Elvétve olyan darabokról is említést tettünk, amelyeket magunk kevésbé találunk vonzónak. Zeneszerzés és zeneművelés egybelátásával talán sikerül a kortársak által megélthez hasonló folyamatként közelebb hozni az olvasóhoz a magyar zenetörténetet, annak művészi magaslataival és ideológiai mélypontjaival együtt. Így jártunk el már a budapesti Operaház száz évének tárgyalásakor is, és bevalljuk, a *hogyan* csinálták és *mit* csináltak párhuzamos bemutatásának termékeny gondolatát akkor is, most is az írások eredeti műfaja sugallta: az Opera jubileumi kötetének műismertetéseit ugyanúgy megelőzte a magyar operaműfaj történetéről szóló rádióelőadás-sorozat, mint a nyomtatott Magyar képeket a hangzó Magyar képek. Zenéről rádióelőadást tartani hangzó zene nélkül nem enged a szerkesztő által betartatott műfaji szabályzat; zenét kommentár nélkül „bejátszani" tiltja a szakma becsülete. Azt talán kevésbé szigorúan tiltja, hogy a zene magyarázata idegen tollból – korabeli kritikából, szerzői visszaemlékezésből – származzék, hiszen az idézett írás a korabeli zenekultúra részét képezi, és így sokszor relevánsabb adalékkal

szolgál a műről és környezetéről, mint az utólagos értékelés. Magunk ezt a fölfogást vallván, saját leírásaink mellett számos egykorú, többnyire nehezen hozzáférhető szöveg idézetével gazdagítottuk a Képek képszerűségét.

A papírral ellentétben a rádió nem türelmes: a hang médiumában dolgozó zenetörténész-kritikus annak tudatában ír a zenéről, hogy kijelentéseit a hallgató – és ő maga, mint saját hallgatója – másodpercek múlva ellenőrizni fogja a megszólaló műrészleten. Bízunk benne, hogy a hangzás kontrollja, melyen annak idején ismertetéseink átestek, írott formájukat is hitelesíti. Ugyanakkor a rádiós közlésmód arra is csábítja a szerzőt, hogy zenével váltsa ki a szót, abban a meggyőződésben, hogy a zene úgyis beszél önmagáról és önmagáért. Erre a megoldásra a kényelemszeretetnél gyakrabban szorít a kötött műsoridő (további jele a rádió türelmetlenségének). Az előadások újraolvasásakor bizony nem egy helyen találtunk bennük zenétlen vakfoltokat; a hiányokat a tőlünk telhető szorgalommal igyekeztünk pótolni. Nem is csak ott, ahol az eredeti alakban felhangzott a zene, de elmaradt a szó. Mindannyian örömmel vesszük tudomásul, hogy az utóbbi évtizedek kiadványai és a kommunikáció új csatornái – elsősorban az internetes zeneszolgáltatás – hatalmas mértékben gyarapították a könnyen hozzáférhető hangfelvételek mennyiségét, beleértve a 20. század kisebb-nagyobb nemzetközi mestereinek műveit. Noha az ő művészetük nem képezi az ábrázolás központi tárgyát, nevük és egyes darabjaik több helyütt említésre kerülnek. Friss hallgatói tapasztalatok birtokában mind az addig üres névnek megmaradt szerzőket, mind a puszta címként idézett műveket jellemeztük néhány mondatban; ezzel remélhetőleg élményszerűbbé tettük a politikai zenedivatoknak, Bartók-fesztiváloknak és más „kitekintéseknek" szentelt fejezeteket.

A magyar zene évtizedeit tekintve a hangfelvétel-állomány gazdagodása a reméltnél és elvárhatónál lényegesen kisebb ugyan, de azért egy és más ezen a téren is történt. Egyetlen példa: annak idején szomorúan kellett regisztrálnunk, hogy Veress Sándor nevezetes „japán" szimfóniáját felvétel híján nem mutathatjuk be a hallgatónak. Időközben kompakt lemezen, recens magyar előadásban megjelent az egykori szenzáció, és mivel kollegiális segítséggel a partitúra új kiadásához is hozzájutottunk, az egykori említés helyébe beiktathattuk a mű elemzését. Az emigráns Veress lassú rehabilitálásának és a rendszerváltásnak köszönhetően műveinek reprezentációja a Magyar Rádió hangarchívumában egyébként már az 1990-es években tekintélyes mértékben javult a korábbiakhoz képest; az állomány részben koncert-, részben stúdiófelvételekkel gazdagodott. Hasonló megfigyeléseket tehettünk más szerzőknél is, azzal a különbséggel, hogy mindazok, akik 1948 után nem váltak persona non gratává – vagyis a honmaradt többség –, már a magnetofon használatba vételétől kezdve részesültek a stúdiófelvétel kitüntetésében. Az állami hanglemezgyártó cég megalakulása nyomán kereskedelmi forgalomban is megjelenhetett műveik felvétele. Ezzel szemben magyar hanglemezgyártó cég az államosítás előtt csak elenyésző mennyiségben rögzítette magyar kortárs zeneszerzők műveit – Bartók keserűen fel is panaszolta az elhanyagoltságot a gépzenéről 1937-ben tartott előadásában –, a Magyar Rádiónak pedig hiányoztak ehhez a technikai eszközei. Következésképpen az első két fejezetünkben tárgyalt művekből minimális számban maradt fenn egykorú hangfelvétel. Hogy a technikai reprodukálás korában mely régebbi műveket játszottak szalagra vagy lemezre, az a művelődéspolitikán, a szerző akaratán, és az előadóművészek preferenciáján múlott. A mennyiség mindenesetre jóval elmaradt a felvételekkel egy időben keletkezett mű-

vek regisztrációjától. Ezek utóélete sem volt teljesen boldog. A későbbi években megtizedelte őket a szerkesztői rövidlátás és az anyagi szükség – szalaghiányra való hivatkozással nagy számban töröltek régi felvételeket, olyan unikumokat is, mint Járdányi Vörösmarty-szimfóniájának bemutatója Ferencsik János vezényletével. Ám a tizenöt évnek nagyjából második feléből még így is sokkal több zenét hallgathattunk meg és mutathattunk be műsorainkban, mint az elsőből. Hallgatás közben soknak olvashattuk kottáját is, mivel az 1950-ben alapított állami zeneműkiadó programszerűen megjelentette őket – pedagógiai- és kórusműveken túl kamarazenei és zenekari partitúrákat is. Kiadni való partitúra és rögzíteni való mű pedig termett bőven. A kotta- és lemezkiadás növekvő volumene, a Rádió mecenatúrája, az állami zeneszerzői megrendelések szisztémája, a komolyzenét támogató állami jogdíjelosztás, az állami hangversenyrendező cég által összeállított műsorok forszírozott szocialista hányada, a részletesen leírandó újzenei bemutatók, a zeneiskolák és konzervatóriumok rendszerében kínált tanári állások egzisztenciális biztonsága – egyszóval a szocialista intézményrendszer vívmányai – kedvező élet- és munkaviszonyokat biztosítottak a komponistáknak, és ezzel fokozták termelékenységüket. A zenetörténész hálásan ismeri el e viszonylagos gazdagságot, készséggel ad róla számot munkájában, és tárgyilagosan megállapítja, hogy a szocialista kultúraszervezés rendszerében a reméltnél jóval nagyobb mértékben teljesültek a zeneszerző-falanx 1940-ben megfogalmazott követelései. Megállapítja, anélkül, hogy akár a követelések eredeti megfogalmazásával, akár a teljesülés feltételeivel kötelezően egyetértene.

A zenei termés tehát növekedett, a megtermett művek nagyobb számban váltak publikussá, ennek következtében írott és hangzó formában megismerhetővé az utókor – benne jelen író – számára. Többek között e tényezők idézik elő, hogy kötetünkben fejezetről fejezetre növekszik a zenei elemzések aránya. Más tényezők is közrejátszottak abban, hogy a tartalom és megközelítési mód szakaszról szakaszra változik. Nem bocsátjuk előre, hogyan módosítja maga a történeti folyamat korról korra a nézőpontot és megközelítési módot, mert akkor a bevezetés fölöslegessé tenné a könyvet. Számot kell viszont adnunk a forrásokról és feldolgozásukról. Az első részben főként sajtódokumentumok, egyéb korabeli kiadványok, műsorok és visszaemlékezések nyomán ismertetjük a nemzeti zeneszerzés helyzetét és megjelenését a nyilvánosságban. Nagyobb mennyiségű levéltári anyagot csak a Magyar Rádió zeneszolgáltatásának ismertetésénél volt módunk bevonni a vizsgálatba. Hasonlíthatatlanul nagyobb mennyiségben állnak rendelkezésre intézményi és magángyűjteményekből származó archív dokumentumok az 1945 utáni időszakból. A kötetet átlapozva az olvasó bizonyára észrevételezi, hogy bőségesen merítünk minisztériumi-, párt-, művészeti szövetségi és szakszervezeti jegyzőkönyvekből és feljegyzésekből. Ennek láttán talán kétségei is támadnak: vajon a szocialista korszak történetének kutatása maga is olyan súlyos nehézségekkel szembesült a létező szocializmus évtizedeiben, mint a kutatási eredmények publikációja? Tény, hogy a Párttörténeti Intézetben őrzött, bizalmasnak nyilvánított anyagok közelébe 1990 előtt csak párttagokat engedtek, és számukra is csak szigorúan megszűrt forrásokhoz biztosítottak hozzáférést. A rendszerváltás után felszabadult zenei vonatkozású levéltári fondokban hatalmas mennyiségű primer anyag tárult a kutató szeme elé. Az 1949-től 1955-ig terjedő éveket elsőként egy Egyesült Államokból érkezett Bartók-kutató vizsgálta át, aki a másolatokat előzékenyen a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának rendelkezésére bocsátotta. Más doku-

mentumegyüttesek vizsgálatát már korábban engedélyezték, és az Intézet 20. századi magyar zenetörténettel foglalkozó kutatói éltek is e lehetőséggel. Ezt több nagyszabású dokumentumkötet, folyóirat-közlemény és monografikus feldolgozás bizonyítja. Jelen kötet nem kíván ismétlésekbe bocsátkozni, és igyekszik elkerülni a korábbi publikációk által lefedett területeket. Maradt azonban épp elég feldolgozatlan anyag a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályának szekrényeiben, és a szerző nem titkolt célja, hogy kollégái és a maga kutatómunkájának eddig még nem publikált eredményeit kiszabadítsa a poros dossziék rabságából, felhívja rájuk az érdeklődő szakmabeliek figyelmét, és ez által további munkára ösztönözze a következő kutatónemzedékeket ama területeken, amelyekről az elődök sok információt gyűjtöttek be, de nem vetették őket alá a szisztematikus történeti feldolgozás procedúrájának.

Mindezen – talán magyarázkodásnak érződő – magyarázatok után néhány konkrét megjegyzés a kötet jelen formájáról; arról, mi van benne – talán fölöslegesen –, és mi hiányzik – talán fájón. Korábbi publikációink felmentenek a kötelezettség alól, hogy az opera műfajával foglalkozzunk; kivételt csak három, a tematikus összefüggés miatt fontos dolgozattal tettünk. Nem tárgyaljuk a zeneipar – kottakiadás, hanglemezgyártás – és az új magyar zene kapcsolatát; elmarad a Magyar Rádió 1945 utáni műsorpolitikájának vizsgálata is ebben a vonatkozásban: hiányoznak a levéltári előmunkálatok, és egyik vállalkozás kibocsátásáról sem áll rendelkezésre kielégítő repertórium és statisztika. A hangversenyrendezés történetéről monográfiánk jelent meg, ezért itt megelégszünk a magyar zene ünnepeinek dokumentálásával. Az előadóművészek és az új zene viszonyának kérdését csupán érintjük a Budapesti Fúvósötös és Lukács Pál korszakalkotó fellépésének értékelésével, valamint a Tátrai vonósnégyes érdemeinek elismerésével. Nem fogjuk kétségbe vonni az olvasó nyájasságát, ha ezek után felteszi a kellemetlen kérdést: nem lehetett volna legalább futólag kitérni mindezen témákra, ahelyett, hogy... és sorolja a szemében a témához nem tartozó cikkeket, meg a fölöslegesnek ítélt részeket a témához tartozókban. Ami a hiányokat illeti, magunk is tisztában lévén az eredeti formában tátongó résekkel, a könyv előkészítésekor nem csak az egykori előadásokat dolgoztuk át és bővítettünk ki, de a harmadik és negyedik részbe néhány új fejezetet is beiktattunk (Bárdos-ügy, Bartók ébresztése, a két utolsó Kodály-fejezet). Ezek hossza is elárulja, hogy nem negyvenperces, zenével illusztrált előadásból váltak könyvfejezetté. (Néhány korai fejezet átlagon felüli hosszát az magyarázza, hogy annak idején többrészes sorozatként kerültek műsorra a nagy sorozaton belül.) Kétségkívül szükség lett volna más rések átboltozására – nem sikerült a sokszorosan meghosszabbított leadási határidőre sem befejezni Lajtha szimfonikus oeuvre-jéről megkezdett tanulmányunkat, amelyet önállóan fogunk publikálni; elmaradt a tervezett vonósnégyes-dolgozat is. Ám a terjedelmes könyv így sem lett volna korszak-monográfia. Nem is szánjuk annak; megelégszünk azzal, hogy egységes tematikájú tanulmány- vagy esszésorozatot adjunk kézbe. Tartalmát és összeállítását a témák vonzása, a szerző érdeklődése, a hallgatható és elemezhető zene, illetve az elvégzett személyes és intézményi kutatások határozták meg. E négy tényező indokolja a saját szövegek diszkurzív, sokszor polemikus stílusát csakúgy, mint a bőséges idézeteket levéltári forrásokból és a korabeli szaksajtóból, elsősorban A Zene, a Zenei Szemle és az Új Zenei Szemle lapjairól. Ezek jócskán hozzájárulnak a kötet korpulenciájához, de sokkal többet érzékeltetnek

„SZEGÉNY MAGYARORSZÁG”
MAGYAR ZENE A 2. VILÁGHÁBORÚ ALATT

TÁVOLLÉT ÉS JELENLÉT. BARTÓK BÉLA ÉS KODÁLY ZOLTÁN MŰVEI MAGYARORSZÁGON 1940–1944

Optimista és pesszimista között látszólag az a különbség, hogy ellentétesen értékelik az ember, a társadalom, a világ távlatait. Az optimista jót vár a jövőtől, a pesszimista „semmi jót". Ám mivel mindkét fenotípus a jelen elkerülhetetlen következményének látja a jövőt, valójában mindkettő a világ potencialitásáról, humánus (vagy isteni) lehetőségeiről alkot igenlő vagy tagadó ítéletet. Egyetlen személyiségben is megfér egymással ösztönös ború- és racionális derűlátás – miközben az én napról napra megéli a világ kilátástalanságát, az ész, erkölcs, a felettes én újra meg újra derűs kilátásokat vetít elé. Vagy fordítva. Derű- és borúlátás dolgában ítéletalkotás és cselekvés is eltérhet egymástól, talán szükségszerűen. Az emberi tevékenységnek a benne rejlő affirmatív távlat ad értelmet, ezért bizonyos elvontsággal eleve optimistának nevezhetjük. Még inkább a művészi alkotást mint teremtést: a művész különleges mennyiségű energiát fektet a nemlétező létezővé strukturálásába, ezzel igenli az emberi lehetőséget. Optimista lehet a tragédia is, nem csak abban a tételes értelemben, ahogyan a kommunista ideológia Vszevolod Visnyevszkij ilyen című színművében előírja. A spontán módon, nem párt-utasításra optimista művészet tárgya, programja, dramaturgiája által fejezi ki a jövőbe vetett bizodalmat. Lényegéhez tartozik a „Lebensbejahung", ahogy Bartók Béla a Concerto angol nyelvű szerzői elemzésének fogalmazványában az utolsó tételről írta, első választásként azzal a német szóval, amelynek tükörfordításaként alkották meg egykor a nyelvújítók a magyar „életigenlés" fogalmat; csak harmadik kísérletre találta meg a megfelelőnek tetsző angol kifejezést:„life-assertion".[1]

Törvény szerint zsidónak minősülő, általa nagyra becsült volt növendékük, Kadosa Pál a működését korlátozó körülmények nyomására az 1930-as évek végén fontolóra vette az emigrációt, s ezért ajánlólevelet kért Bartók Bélától és Kodály Zoltántól. Mindketten készséggel teljesítették kérését; Kodály azonban kísérőlevelében biztatóan hozzáfűzte: „nem szabad túl korán megijedni".[2] Kodály tehát tagadta a világ akkori rossz potencialitását, vagy legalábbis enyhíteni igyekezett a félelmen, amit a fenyegetett tanítványban annak felismerése kiváltott. Kodállyal ellentétben Bartók magatartása az Anschluss után egyértelműen arra vallott, hogy *megijedt.* Mint kényszeres Baltazár, lélekben naponta odalépett a falhoz, hogy lássa, megjelent-e rajta az újabb lángoló betűje ama végzetes szavaknak, amelyeknek megfejtéséhez semmiféle Dánielre nem volt szüksége. Életrajzából kiolvashatók a lépések, melyeket megtett, ahogy a betűk baljós értelme világossá lett. Kétségek közepette ugyan, de szisztematikusan készült rá, hogy

[1] *Bartók Béla önmagáról,* 88.

[2] Kadosa Pál visszaemlékezése in *Így láttuk Kodályt,* 65. A háború eszkalálódása Kodály optimizmusát is megingatta. Teleki Pál öngyilkosságának hírére „tragikus állapotba" került, és Ránki György jelenlétében kifakadt: „Miért is jött haza külföldről!?" Vö. Ránki visszaemlékezését uo., 109.

elhagyja Magyarországot. Kilépett a német szerzői jogi egyesületből (amely Ausztria megszállása után bekebelezte volt az osztrák egyesületet, Bartókkal és Kodállyal együtt), s az angol társaságban szerzett tagságot. Felszámolta a nemzetiszocialista irányítás alá került bécsi Universal kiadóhoz fűződő két évtizedes együttműködést, és szerződést kötött az angol-amerikai Boosey and Hawkes vállalattal. Érettkori műveinek kéziratait apródonként biztos helyre mentette; odüsszeiájuk első állomása Svájc volt, majd London érintésével az Újvilágba kerültek. Nyugdíjazását kérte a Zeneakadémiáról, és lezárta magyar népzenei rendező munkáját a Magyar Tudományos Akadémián. 1940 tavaszán hangversenykörútra utazott az Amerikai Egyesült Államokba, s a kedvezőnek vélt kilátások rábírták, hogy megkockáztassa az „ugrást a bizonytalanságba".[3] 1940. október 8-án hangverseny keretében búcsúzott el a budapesti közönségtől, október 12-én pedig mindörökre elhagyta Magyarországot. Körülményes utazás végén október 20-án feleségével együtt Lisszabonban felszállt az *Excalibur* utasszállító fedélzetére. A hajó New Yorkba tartott. Így hát, ha megkérdezték, topográfiai tekintetben Bartók egyértelműen jelölhette meg úti célját. Nem tudott, de nem is akart ugyanilyen egyértelműen nyilatkozni, ha nem *úti célja,* hanem *utazásának célja* felől faggatták. Nyilvánosan kizárólag hosszabb hangversenykörútról beszélt, meg az izgalmas népzene-tudományi feladatról, amelyet a Columbia Egyetemen fog végezni. Kínosan ügyelt, nehogy távozásával kapcsolatban felmerüljön a véglegesség gyanúja. Több okból is érthető óvatosság. Távlatos amerikai tartózkodást ígérő feladat nem volt kilátásban, így nem is beszélhetett ilyesmiről. Az Egyesült Államokban csupán a Columbia Egyetem már említett ködös megbízási ígérete, meg néhány, rangban és bevétel szempontjából szerény hangverseny-szerződés várta – alig elégséges, hogy elkendőzze a fenyegető egzisztenciális bizonytalanságot. Ám ha biztos állás ígéretével s telt koncertnaptárral utazott volna a tengeren túlra, valószínűleg akkor is tartózkodóan nyilatkozik szándékairól a bizonytalan politikai légkörű Magyarországon, ahol két fiát, húgát és nagynénjét hagyta vissza. Jelek szerint szigorú *Sprachregelung*ot írt elő családjának: az utazásról csakis mint hangversenyturnéról volt szabad beszélni. Utasítását élete végéig megható hűséggel betartotta fia, ifj. Bartók Béla, aki ingerülten követelt helyreigazítást, valahányszor az amerikai úttal kapcsolatban kimondatott-leíródott a szó: emigráció.[4]

Minden bizonnyal igaza volt fiának annyiban, hogy apja 1940-ben nem készült kivándorolni a szó közkeletű értelmében, vagyis hogy külföldre települ és újra alapozza polgári és művész létét. Hatvanadik életéve küszöbén ilyen lépésre csak fenyegető kényszer hatása alatt szánja rá magát az ember. Márpedig Bartókot személyesen semmi sem kényszerítette Magyarország elhagyására. Ellenkezőleg, társadalmi és művészi tekintélye hazájában és Európában (Németországban is!) a harmincas évek második felében hatalmasan megnövekedett, ha nem is közelítette meg posztumusz mértékét. De ha személyes fenyegetettségtől nem kellett tartania, miért *ijedt* hát *meg*? Bizonyára szerepet játszott ebben lelkialkata. Visszahúzódó, de mégis vidáman várakozásteli gyermek- és

[3] *Bartók levelei,* 1940. október 14.

[4] Az összefoglalásban saját Bartók-életrajzom vonatkozó szakaszát és Bartók amerikai fogadtatását feldolgozó sajtódokumentációm tanulságait parafrazeálom: TALLIÁN, *Bartók Béla;* TALLIÁN, *Bartók fogadtatása Amerikában.* Ifjú Bartók Béla álláspontját az MTA Zenetudományi Intézet Bartók Archívum munkatársaként szóbeli nyilatkozataiból ismerhettem meg az 1970-es években. VÖ. Ifj. BARTÓK Béla, *Apám életének krónikája,* Zeneműkiadó, Budapest, 1981 (Napról napra. Nagy muzsikusok életének krónikája, 16).

kamaszkor, majd nemzeti érzelmektől, és az azokból táplálkozó zeneszerzői hivatástudattól szinte szétrobbanó ifjúkor után, 1904 és 1908 között, inkább csak sejthető, semmint pontosan rekonstruálható, de kétségkívül sokrétű okokból Bartók átalakult rendíthetetlenül pesszimista személyiséggé („én meglehetősen pesszimista vagyok" – írta 1942. március 2-án Wilhelmine Creelnek). Borúlátásának, melyről Kodály is tudósít, ifjúkorától egyik alapvető megjelenési formája volt a szkepszis Magyarországgal szemben. Ez nyilvánult meg a Kodály által megfigyelt „centrifugális viszonyában" Magyarországhoz.[5] Időről időre kivándorlási gondolatkísérletekkel foglalkozott; terveit azután többször is ejtette, vagy azért, mert időlegesen javultak a körülmények, vagy mert a pesszimista alkat menekülési kényszerén győzedelmeskedett a másik pesszimista vonás: a maradásba bénító egzisztenciális és érzelmi konzervativizmus. (Ahogyan fiának írta 1941. június 20-án: „ha már mindenütt rossz, akkor inkább otthon van az ember"). 1940-ben a menekülési vágy áttörte az ösztönös konzervativizmus gátját. Lélektanilag ezt bizonyosan előmozdította a Mama halála. Ám ez a körülmény a döntést csak megengedte, de nem indokolta.

Minden ellenkező híreszteléssel ellentétben helyesen gondolják-gondoljuk, hogy az utazással az elkerülhetetlenül közelgő sötét politikai fejleményektől akart elhatárolódni. Veress Sándornak írta 1939. június 3-án: „Ha valaki itt marad, holott elmehetne, ezzel hallgatólag beleegyezik mindabba, ami itt történik..." Összefüggően ugyan sohasem fejtette ki, mi is „mindaz", amibe hallgatólag sem akar beleegyezni, ami miatt kötelessége elmenni, célzást azonban elejtett épp eleget, ahhoz képest, hogy politikai kérdésekben egyébként – néhány nagyszerű kivételtől eltekintve, mint hogy aláírta az első zsidótörvény elleni tiltakozást – általában óvatosan foglalt állást. Szedjük pontokba indítékait, hivatkozás nélkül, közismert megnyilatkozások alapján. Európai tényezők: *1.* a diktatórikus állam beavatkozik a művészet és a művészek életébe; *2.* csoport- (nemzeti stb.) szenvedélyek eluralkodnak a humanitás elve fölött; ez *3.* (nemzeti, vallási, faji) diszkriminációhoz vezet és *4.* általában a polgári jogrendet fenyegeti. *5.* Magyarországon „a németek világnézeti, gazdasági, kulturális befolyása"[6] végzetesen növekszik, az ország, részben kényszerűségből, részben politikai osztályának vaksága és fertőzöttsége következtében, kívül (külpolitikában) és belül (diszkrimináció) aláveti magát a nemzetiszocialista „hazugságrendszernek";[7] ezzel *6.* tragikusan beszennyezi a nemzetet, és eljátssza a jogosultságot, hogy valaha orvosolják a történelmi igazságtalanságot, amit Trianonban elszenvedett. *7.* De – és ez sötétíti el végleg a kilátásokat – Magyarország egyszerre két szörnyállam befolyási szférájába esik: akármit tegyen is „szegény Magyarország, hátában az orosz veszéllyel",[8] biztos pusztulás elé néz. Végzetes kilátástalanság, a nemzetet régen tépő balsors sötét árnya borul *mindarra, ami itt történik.*

Kimondhatjuk-e vajon: a pesszimista Bartók volt az, aki úgy érezte, menekülnie kell a végtelenül súlyos, megoldhatatlan politikai és lelkiismereti konfliktusok elől? Vagy épp ellenkezőleg: a másik Bartók menekült, a klasszikusan optimista zeneszerző, aki a legsötétebb pillanatban írott siratózene, a 6. kvartett kivételével kitartott az „életigen-

[5] *Liszt és Bartók,* in KODÁLY, *Visszatekintés* II, 414.

[6] *Bartók levelei,* Weress Ákos emlékkönyvébe írt sorok, 1938. június: „Három időszerű kívánság 1938 májusában: szabadulást a németek világnézeti, gazdasági, kulturális befolyásától."

[7] Uo., 1938. október 9.

[8] Uo., 1943. december 17.

lő" művészet, a komédiaforma, a programszerű optimizmus mellett? Ragaszkodott hozzá eddig, és ragaszkodni fog Amerikában is; távol a kikerülhetetlen, kilátástalan konfliktusok Magyarországától, közel az eszmények ideális Magyarországához. Hogy a Szólószonáta Melódiáját, a Concerto Intermezzóját megírhassa, hogy megénekelhesse a szép, a gyönyörű Magyarországot, el kellett szakadnia attól, ami ott történt. Talán ez volt a nagy utazásnak, ha nem is kiváltó oka, de cél-oka. Mások másképp gondolták. „Kodálynak semmi szándéka sincs elmenni", írta Bartók Veress Sándornak 1939. június 3-án. Kodály optimizmusát, s amiből táplálkozott, erkölcsi és politikai integritását álmában se jutott eszébe megkérdőjelezni. Azonban, bár láthatólag ismerte és tisztelte a barát álláspontját, úgy érezte, neki más parancsot kell követnie. Talán tudta, szorongató helyzeteknek mindig van színük s fonákjuk, minden helyzetben kínálkozik legalább két út. Mintha hallgatólag elhatározták volna ők ketten, hogy *concordia discordans*ban járják meg a két utat: a pesszimista ment, az optimista maradt. A pesszimista, hogy *ott* himnuszt énekeljen az elveszett, de egyszer talán feltámadó *országról.* Az optimista, hogy *itt* harcoljon és imádkozzék, álljon a vártán – és személyében reprezentálja a másik, a jobb sorsa érdemes Magyarországot.

Mindazt, ami Bartók távollétében *itt* történt, a negyvenes évek első felének zenés Magyarországán, ma is roppant nehéz tárgyilagosan szemlélni, részben éppen az ő távolléte miatt. E távollét évtizedek politikailag irányzatos diskurzusában súlyos érvként szolgált az akkori *ittlét* ellen – és utókorbeli *éppígy lét* mellett. Sőt, a politikailag el-nemkötelezett látásmódokat is színezte némi előítéletesség az 1940-es évek első felében ittműködött zenész személyiségek, itt folyó zenei dolgok iránt. Bartók másutt volt, s ezzel mintha elköltözött volna a magyar zene esszenciája is; 1943 és 1945 közötti utolsó fellángolásának ismeretében ki ne vallaná, hogy a legfontosabb, ami a magyar zeneszerzésben azon években történt, nem *itt*, hanem *ott* történt – ott, ahol ő volt. Ugyanezt a magyar zenei művelődésről értelemszerűen nem lehet elmondani, nem utolsósorban azért sem, mert ha a súlyos években testileg távol is volt a hazától, szellemében jelen volt s maradt. Tudjuk, a távol levő Bartók megbocsátott Magyarországnak – sőt, a távolság, honvágy és Magyarország veszedelmének tudata minden korábbinál megértőbbé tette a haza iránt. Magyarország ezt még nem tudhatta; az amerikai művek csak a háború után szárnyaltak át az óceánon. De ha nem is tudta, mintha némi habozás után megsejtette volna, és igyekezett volna úgy viszonozni, hogy fokozódó intenzitással ápolja Bartók zenéjéből azt, amit már ismert és amit még megismerhetett.

Igaz, a távollét első évadában, 1940/1941-ben valami fellángoló nagy Bartók-kultusznak nem adták tanújelét a zenepolitika irányadó körei. Hatvanadik születésnapján még hangosabban csikorgott az ünneplés, mint egykor az ötvenediken. Vegyes műsorú születésnapi hangversenyt rendeztek a Zeneakadémián, de az híjával volt a hivatalos reprezentativitásnak. Ha valamit kifejezett, hát a hiányt; az elkényeztetett Budapest, amely hozzászokott, hogy saját műveit vele, vagy az ő közreműködésével hallja, már most kényszerűen alkalmazkodni kezdett a Bartók utáni állapothoz. Nehezen ment, talán ezért nem is rendeztek műveiből több szerzői estet a következő két és fél évben, egészen 1943. november 11-ig. Szegényesnek mutatkozott a Filharmóniai Társaság Bartók-programja is. 1940 decemberében rutinszerűen előadták a Két arcképet; ez mintha csak arra lenne jó, hogy felhívja a figyelmet a kiáltó szégyenfoltra: az 1941. márciusi hangversenyek egyikén sem hangzik el Bartók-mű. Bartók a későbbi években is csak elvétve szerepelt a műsoron. Vajon azt jelezte előre a hiány, hogy a Filharmonikusok lassan, de fel-

tartóztathatatlanul lemondanak évszázados előőrs-szerepükről a fővárosi zeneéletben? Meghiúsult a legfontosabbnak tervezett születésnapi tisztelgés: kiismerhetetlen operaházi vagy kultuszminisztériumi ármány 1941-ben is megakadályozta A csodálatos mandarin bemutatóját, amit pedig előkészítettek és betanítottak. Mindenesetre e szabotázsban a megkövesedett konzervativizmus megnyilvánulását kell látnunk, nem pedig Magyarország fasizálódásának jelét. Fasizmus és A csodálatos mandarin jól megfért egymással Itáliában: Budapesten nem, de 1942-ben Milánóban Millos Aurél megkoreografálhatta a pantomimet, és eltáncolhatta a címszerepet.

Ennyiből is kiderül, hogy ha a negyvenes évek első felében Bartók magyarországi kultuszában egyáltalában mutatkoztak minőségi és mennyiségi újdonságok, nyomukat a hagyományos fórumokon kívül fogjuk megtalálni. Nem kell soká keresgélnünk, hiszen tudjuk, távozásával egy időre esett az újabb kori magyar zenetörténet egyik legfontosabb zenei-intézménytörténeti fejleménye. 1940 őszén megkezdte működését a Székesfővárosi Zenekar, az első hivatásos közületi hangversenyzenekar Magyarországon. A zenekar, amelynek korai történetéről a következő fejezetek egyikében szólunk, a fővárosi Népművelési Bizottság irányelveit követve már korábbi, másfél évtizedes félamatőr működése idején is nagy súlyt helyezett a nemzeti repertoárra. Egy hónappal a Bartók házaspár búcsúhangversenye után (amelyet Ferencsik János vezényletével ez a zenekar kísért) az ifjú karnagy már a húros, ütőhangszerekre és celestára irott Zene tengerére kormányozta ki az együttes hajóját. Újabb hónap múlva a zenekar valósággal az életmű Szküllái és Kharübdiszei közé merészkedett: december 16-án Bándó Gyula vezényletével a Négy zenekari darabot tűzte műsorra. Jemnitz Sándor szerint a mű a tizennyolc évvel korábban zajlott bemutató óta hiányzott a budapesti hangversenyműsorról. A zenekar tehát nem kizárólag Magyar képekkel és Parasztdalokkal rótta le a nemzeti nagyság iránt akkor már kötelezőnek mondható tiszteletet.

Bartók zenekari játszottsága a háború későbbi éveiben tovább növekedett. Előadásszámai még a Kodály-jubileum (1942) körül sem csökkentek, noha a megszólalási alkalmak reprezentativitása terén a nagy ikerpár kétségtelenül vezetett – de hát hogy is ne vezetett volna éppen ekkor a Psalmus és a Budavári Te Deum komponistája? 1942 januárjában az évtized legintellektuálisabb magyar zongoristája, Böszörményi Nagy Béla eljátszotta a 2. zongoraversenyt, a Székesfővárosi Zenekart ismét Ferencsik vezényelte. Egy évvel később a BHÉV Liszt Ferenc kórus és a Fővárosi Zenekar korábban példa nélkül álló erőfeszítést tett: egy estén előadta a Cantata profanát (hatévi hallgatás után) és a Psalmus Hungaricust; a Cantátát 1944. január 9-én megismételték. Több Tánc-suite előadásról, A fából faragott királyfi szvitváltozatának Failoni-vezényelte megszólaltatásáról, A csodálatos mandarin-szvit műsorra tűzéséről 1944 áprilisára, ismételt Magyar képek és Két kép produkciókról, a fiatalkori művek közül a zongora-zenekari Rapszódia (Bacsák Erzsébet) meg az 1. szvit bemutatásáról tud még a Székesfővárosi Zenekar krónikája.

A fáradozás a Magyarországon még ismeretlen művek bemutatásáért talán még ezen önmagukban fontos reprízeknél is többet elárul arról, hogy a magyar zenei életben jelentős erők igyekeztek elevenen tartani, sőt gazdagítani a Bartókhoz fűződő kapcsolatot. Ismeretlen műveken persze nem az Amerikában 1943-ban és később írottak értendők. 1944 végén, a két befejezett mű, a Szólószonáta és a Concerto New York-i, illetve bostoni bemutatója idején az orosz csapatok közel álltak Budapest bekerítéséhez, a városban és a Dunántúlon a nyilasok tomboltak, mindennemű kulturális élet megszakadt.

Ám Bartók 1940-ben köztudomásúlag úgy hagyta el Magyarországot, hogy négy nagy műve még várta nyilvános bemutatóját. Két zenekari mű volt közöttük: a Székely Zoltán által megrendelt, Amszterdamban 1939-ben általa bemutatott Hegedűverseny, és a Paul Sacher felkérésére írt vonós kamarazenekari Divertimento (bemutató Basel, 1940). Elkészült továbbá a Kontrasztok, és 1939 végén a 6. vonósnégyes. A hangversenyműsorok vizsgálata azt sejteti, hogy a szerzői jogi intézményi kapcsolatok fennmaradtak az 1941 nyarától a háborúba egyre mélyebben belebonyolódó Európában szemben álló felek között. Bizonyítékul szolgál erre két magyarországi Bartók-premier a negyvenes évek első felében. A Divertimento 1941 december elején ért Magyarországra, másfél évvel a bázeli ősbemutató, és egy évvel az amerikai premier után (1940. november 8., St. Louis Symphony Ochestra, Vladimir Golschman). Első magyarországi előadását Farkas Ferenc *A Zene* című lapnak küldött helyszíni tudósításában december 3-ára datálta, és tévesen európai bemutatónak hirdette.[9] Valamivel később Jemnitz Sándor a pesti bemutatóról szólva az amerikai ízléshez való alkalmazkodást vélte kihallani a Divertimento első tételéből. Farkas tehát nem tudott a bázeli ősbemutatóról, Jemnitz pedig nem ismerte a kompozíció keletkezésének időpontját. Látható, hogy a magyarországi szakközönségnek még jól tájékozott tagjai is feltűnően keveset (vagy téveset) tudtak a kései Bartókról. Ez pedig csak azon múlhatott, hogy évtizedes szokásával ellentétben ő maga annak idején hiányosan informálta a magyar zenei nyilvánosság hozzá közel álló szereplőit. Az a benyomás támad, mintha Magyarországot 1939–1940-ben gyakorlati szempontból már leírta volna.

Ami a Hegedűversenyt illeti, annak világkarrierjét még inkább akadályozta a háború, elsősorban azért, mert a komponista meghatározott időre kizárólagos előadási jogot adott a megrendelőnek, Székely Zoltánnak. Ő azonban a bemutató után csak szűk körben, és rövid időn át tudott e joggal élni. Bartóknak vissza kellett vonnia a kizárólagos játszási jogot, hogy más hegedűsök megtanulhassák a koncertáló szólamot. Ez bizony eltartott egy ideig. Amerikában csak 1943 januárjában mutatták be a Hegedűversenyt; Clevelandben Tossy Spivakovsky játszotta el. Úgyhogy indokolatlan volt a magyar sajtóban helyenként felhangzó háborgás, amiért a nyilvános magyar bemutatóra csak 1943. szeptember 30-án került sor. Hőse Szervánszky Péter, a Székesfővárosi Zenekar koncertmestere. Lelkiismeretesen készült a feladatra, ami abból is látszik, hogy a zenekari előadás előtt mintegy tíz nappal budapesti magánhangversenyen eljátszotta a művet Farnadi Edit zongorakíséretével, kvázi főpróbaként.

Célzatosan nevezzük fentebb Farkas Ferenc beszámolóját a Divertimento magyarországi bemutatásáról helyszíni tudósításnak. Ezzel jelezzük, hogy az eseményre másutt került sor, mint ahol a lap megjelent – úgy is mondhatnánk, másutt, mint ahol a magyar zenekultúrában hasonló események általában sorra szoktak kerülni, azaz Budapesten. Farkas Ferenc életrajzának ismerői kitalálhatják: a Divertimento Kolozsvárott került első ízben magyarországi hangversenypódiumra. A Hegedűverseny első zenekari előadás színteréül ugyancsak a kolozsvári Mátyás Király Diákház hangversenyterme szolgált. Mindkét Bartók-premiert Vaszy Viktor vezényelte. A Vaszy vezetése alatt álló kolozsvári filharmónia tényekedése, általában Kolozsvár zenekultúrája a visszatérés rövid négy évében az állami és nemzeti figyelemnek abszolút középpontjába került. A nagy euro-

[9] F. F., *Levél Kolozsvárról. Bartók Divertimentojának európai bemutatója,* A Zene 23/5 (1941. december 24.), 73–74.

péer utolsó Európában komponált zenekari műveit azért hozták Kolozsváron át Magyarországra, hogy érzékeltessék, ismét megnyílt a keleti kapu, amelyen át múlt évszázadokban oly sokszor érkeztek a magyar zenei és színházi kultúrát gyarapító európai szállítmányok. Bartók Kolozsváron át érkezett Magyarországra – Kolozsvár Bartókkal érkezett vissza Európába.

1944. február 6-án elhangzott a Hegedűverseny Budapesten is; a szólót ismét Szervánszky Péter játszotta, a Székesfővárosi Zenekart Ferencsik vezényelte. Szólista és a zenekar pár hét múlva megismételte az előadást, amelynek kiváló színvonaláról szerencsére hangdokumentum tanúskodik. Magától értődően a Divertimentót is előadták a fővárosban. Nyilvános hangversenyen először a Magyar Női Kamarazenekar játszotta el 1942 márciusában Arató István vezényletével, a következő évben pedig a Székesfővárosi Zenekar is műsorára tűzte, s ott valósággal repertoárdarabbá szilárdult. De az abszolút budapesti premierrel mások tisztelegtek Bartók előtt 1941. december 8-án, azok, akik azokban az években a nemzeti művelődés perifériájára szorultak, s alig kaptak talpalatnyi helyet a művészeti nyilvánosságban: a Divertimentót Budapesten először az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület zenekara játszotta el a Goldmark teremben, Sándor Frigyes vezényletével.

Bartókot tehát a háborús Magyarországon sűrűn játszották, sőt – bátran mondhatjuk – kultiválták. Az állam, a kulturális kormányzat, a főváros bizonyára a nemzeti egység és nemzeti kulturális erő bemutatásának (legitim) szándékával tette ezt. Ezen túlmenően azonban, a Bartók-kultusz a jelképes politikai ellenállás erejével is rendelkezett. A háború során Magyarország eleve kritikus helyzete fokozatosan egyre fenyegetőbbé vált, és e fenyegető helyzetből nem mutatkozott kiút. A menekülő Bartóknak igaza lett: bekövetkezett, amit távozásával előre jelzett, Magyarország totális bűnbeesése. A háborús évek Bartók-kultusza ez ellen akart tiltakozni. *Szegény Magyarország* az Amerikába menekült nagy szkeptikus műveinek ünnepi előadásaival mintha azt akarta volna mondani: nemcsak ő nem egyezett bele mindabba, amit itt történik – én sem egyezem bele. A pesszimista Bartók nevében szólva: az *itt* visszamenőleges hitelt akart szerezni magának *ott*. Ott – ez nemcsak Amerika volt, nem a szövetségesek, a „demokráciák" – végképp nem a majdani „szocialista demokrácia". Hanem az az ismeretlen ország, ahol éneklik az *emberiségbe vetett hit paiánját*, az éneket, amit Bartók, az optimista ellesett annak lakóitól, s belekomponált zenéjébe. A paiánt még Amerikában is kihallották a kritikusok a Divertimentóból.[10] Hogyne hallották volna ki Magyarországon. Szegény Magyarországon, ahol úgy szeretnék, hogy legyen úgy *itt*, mint ahogy éneklik *ott*. Egy más világban. Seholsincs-országban. Utópiában.

*

Kodály művei már a második világháborút megelőző években nagy keresettségnek örvendtek a világ hangversenydobogóin. A mester büszkén hivatkozhatott arra, hogy olyan világnagyságok szegődtek házi karmesterének, mint Toscanini – aki Bartók művei-

[10] „Bartók [...] Divertimentója nagyszerű kommentár az utóbbi évek sötét európai életviszonyaihoz; ám kódaként az emberiségbe vetett hit paiánja zárja le." Harry R. BURKE, *St. Louis Globe-Democrat*, 1940. november 9. Magyar fordításban közli TALLIÁN, *Bartók fogadtatása Amerikában*, 202.

hez teljesen idegenül viszonyult –, továbbá Mengelberg és Furtwängler. Mindennél fontosabb volt azonban, hogy zenei művelődési stratagémája – új azonosságtudatot adni a nemzetnek a zene segítségével – a negyvenes évek elején érte el sikerének zenitjét. Hogy az ifjúsági énekmozgalom közel jár az áttöréshez, azt már 1937-ben dokumentálta egy névtelen támadónak a Magyar Kultúrában feltörő Kodály elleni „patologikus gyűlöletáradata" (Kodály kifejezése). Az ismeretlen ellenfél a destruktivitás atavisztikus vádját melegítette fel a Kodály és Bartók nevével fémjelzett új zenei áramlattal szemben. Kifakadásának hevét csakis az magyarázhatja, hogy úgy látta, az irányzat hovatovább „hivatalos irányzattá hízik Magyarországon" a magyar ifjúság zenei nevelésében.[11] 1940-ből, főleg 1942–1944-ből visszatekintve teljességgel hihetetlennek tűnik, hogy rövid néhány évvel korábban a zenei nyilvánosságot még Kodály destruktivitása körül kirobbant polémia oszthatta meg. Hatvanadik születésnapja, 1942. december 16. kristályosodási pontként jelképezte a fogadtatásában bekövetkezett változást. Magától értődik, nem következett be totális fordulat, hiszen a művelődés szerkezete a háborús cenzúra és az emberi jogok súlyos korlátozásai ellenére sem totalizálódott. Aki az úri osztály zenéjének „hun" vonásairól, meg az ugor parasztzene Bartók és Kodály-féle kultuszának egyoldalúságáról akart értekezni, mint Pálos Ödön, az Országos Rákóczi Szövetség főtitkára 1942 nyarán, háborítatlanul megtehette azt.[12] De egyre több Saulusból lett Paulus, és Kodály magyarságának dicsőítésére azoknak a szája is ráfanyalodott, akik lelkük mélyén zenei vagy politikai okokból keveset tudtak kezdeni az ő népkultuszával. Ebből eredhetett a sok hamis, söt groteszk születésnapi tisztelgés; a Magyar Csillagban élvezettel tűzte ezeket epébe mártott tollhegyére az ifjú Szőllősy András, zeneszerző-tanítvány, az akkoriban javában készülő s 1943-ban megvédett első Kodálynak szentelt bölcsészdoktori disszertáció készítője.[13]

A Magyar Dalosszövetség 1942-öt Kodály-évnek nyilvánította, az Éneklő Ifjúság mozgalomban pedig – mint Szabó Helga feldolgozásából tudjuk – egymást érték a Kodályt ünneplő hangversenyek.[14] Fordulatot hozott a háborús korszak az iskolai énekoktatás hivatalos politikájában is. 1942 nyarán személycsere következett be a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium élén; a tárcát a múzsai szellem irányában nyitott Szinyei Merse Jenő vette át Hóman Bálinttól, s gyaníthatóan ennek nyomán a Kodály által évtizedeken át a fejlődés legfőbb kerékkötőjeként szidott tanügyi hivatalosság végre utasítást adott az iskolai énekoktatás tantervi és módszertani reformjára. Kodály és munkatársai – Kerényi György és Ádám Jenő – a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megbízásából iskolai énekgyűjteményt, általános iskolai énekeskönyveket és tanítási módszertant szerkesztettek és adtak ki. Oly határozottan érződött az irányváltás az énekoktatásban, hogy még a tartózkodó Kodályból is elismerést csiholt ki. 1944-ben írta Ádám Jenő Módszertanának előszavában: „Új korszak hajnalán vagyunk. A felszabadult magyar gyermek, emberkort érve, megteremti a magyarabb és boldogabb Magyarországot."[15] Maga Kodály az új korszak szellemének azzal kívánt eleget tenni, hogy zeneszerzői műhelyét nagyrészben az énekre nevelés szolgálatába állította. Egymás után bocsátotta a nyilvánosság elé a 15 két-

[11] Idézi legújabban Eősze, *Kodály életének krónikája,* 174.
[12] Uo., 200.
[13] Szőllősy András, *Kodályt ünnepeljük,* Magyar Csillag 2/2 (1942), 477–479.
[14] Szabó Helga, *Éneklő Ifjúság 1925–1944,* Budapest, Múzsák, 1984.
[15] *Útravaló,* in Kodály, *Visszatekintés* I, 159.

szólamú énekgyakorlat, az Énekeljünk tisztán, a Bicinia Hungarica, a 333 olvasó gyakorlat füzeteit. Egyéb műveinek többsége a kórusmozgalom különböző ágainak használatára készült.

Más területeken is érződött a hangulatváltozás. Hatvanadik születésnapját az Operaház a konzervatív Operabarátok Egyesületének rendezésében két előadással ünnepelte meg 1942. december 7-én és 10-én; az eseménynek szenzációértékét növelte, hogy a szcenírozott Psalmus Hungaricus tenorszólamát a körülrajongott svéd hőstenor, Set Svanholm énekelte magyarul. Igazi protokoll-alkalmak: Szőllősytől tudjuk, hogy pénztári forgalomba csak a 3. emeleti jegyek kerültek. Talán soha nem volt rá példa a magyar zenei tudományosságban, hogy a születésnapot kollégák, tisztelők és tanítványok emlékkönyv kiadásával ünnepeljék meg; a néprajztudós szerkesztő, Gunda Béla az ünnepelt kimagasló tudományos rangjához méltó dolgozatokat gyűjtött egybe.[16] Végül a 60. születésnap – még inkább az óvatos, de határozott nemzeti-ellenálló irány, ami 1942–1943-ban a művelődéspolitikában érvényesült – korábbi álláspontjának felülvizsgálatára késztette a Magyar Tudományos Akadémiát is. Eősze László Kodály-monográfiájából tudjuk, 1941-ben a tudós-mester tagsági ajánlását a felvételi bizottság még 22:12 arányban elutasította; 1943-ban viszont az ajánlást 34 támogató és mindössze 8 ellenző szavazattal elfogadták.[17] A magyar tudományosság Kodály előtti meghódolásának további jeleként 1944. május 6-án díszdoktorává avatta a kolozsvári egyetem.

E tisztelgésre baljós körülmények között került sor; a rövid életű magyar kulturális fellendülésnek véget vetett a német megszállás. Mint oly sokan mások, kolozsvári szerepléseután Kodály is visszavonult a nyilvánosságtól. Addig azonban még számtalan fellépését, és műveinek személyes jelenléte nélkül zajlott előadását regisztrálhatjuk. Budapest most ismerhette meg a két utolsó, exportra készült nagyzenekari művet. A Páva-variációkat a megrendelő Willem Mengelberg mutatta be a Székesfővárosi Zenekar élén, 1942. február 7-én, miután 1941. december 19-én már elhangzott a Rádióban. A 60. születésnaphoz kapcsolódva 1942–1943 fordulóján a Bécsi Filharmonikusok vendégjátékán Wilhelm Furtwängler is elvezényelte a variációkat, az ifjú Járdányi Pál ítélete szerint minden addigi előadást felülmúlva.[18] Kodály maga is dirigálta alkotását 1942. augusztus 19-én a Magyar Művelődés Házában. 1943. február 6-án ő irányította a zenekari Concerto budapesti bemutatóját. (Ennek egyébként még decemberben le kellett volna zajlania, a hatvanadik születésnap ünnepségei során, de az előadást meghiúsította a szerző betegsége.)

Mindkét zenekari mű tiszteletteljes figyelemben részesült a bemutatókon és ismétléseken a fővárosban, Kolozsvárott és vidéki zenei központokban. De a negyvenes évek elejének Kodály-kultusza igazi méreteiben, mint sejthetjük, a zenekari művek és az a cappella kórusok szaporodó előadásain túl elsősorban a Psalmus és a Budavári Te Deum hatalmas játszottságában nyilvánult meg. Ekkor vált a Zsoltár a nemzeti kultúrpolitikai ünnepkör szilárd sarokpontjainak egyikévé. 1940. június 5-én Bartók Tánc-suite-je mellett a Psalmusban tetőzött a Városi Színházban az „él az örök magyar szellem" címmel megrendezett est – a cím pátosza megmosolyogtat, de az tiszteletet ébreszt, hogy akik itt

[16] *Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára,* szerk. GUNDA Béla, Budapest, Magyar Néprajzi Társaság, 1943.

[17] EŐSZE, *Kodály életének krónikája,* 205.

[18] *Járdányi írásai,* 242.

az örök magyar szellem nyomát keresték, a Tánc-suite-ben és a Psalmusban vélték feltalálhatni azt. (Hasonló helyzetben az első világháború idején holmi „daliás idők muzsikája" szerepelt a műsoron.) Rendszeresen előadták a Psalmust a Városi Színházban azután is, hogy 1940 őszén a Magyar Művelődés Háza nevet vette fel, és a fővárosi Népművelési Bizottság művelődési bázisává lett. A Psalmus, a Te Deum és más Kodály-kórusművek összes előadásának felsorolása túl sok adattal terhelné az olvasót, ezért csupán töredékét említjük meg a kiemelkedő jelentőségű eseményeknek. 1942. február 19-én Kodály-hangverseny zajlik a Zeneakadémián a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével, a szerző és a BHÉV Liszt Ferenc kórus karnagya, Laskó Emil vezényletével. Október 13-án a La Fontaine Irodalmi Társaság Bartók–Kodály matinét rendez, munkáskórusok részvételével, rádióközvetítéssel. 1943 márciusában a BHÉV kiváló Liszt Ferenc kórusának Laskó Emil vezényelte hangversenyén a Cantata profana és a Psalmus Hungaricus együtt szerepel a műsoron. 1943. május 9-én dalegyleti hangversenyen Kodály a Budavári Te Deumot vezényli. Sejthetően 1944. április 22-én dirigálta utoljára a Psalmust Budapesten, a Kis Filharmóniának a Magyar Művelődés Házában tartott hangversenyén. Ugyanezen időben természetesen mások is előadták a Zsoltárt, így 1941. március 13-án Ádám Jenő a Zeneakadémia ének- és zenekarának élén, Járai József szólójával. Sajtóhír szerint itt és más alkalmakkor tomboló lelkesedés fogadta az erkélyen megjelenő szerzőt. Ádám Jenő 1944 tavaszán a Zeneművészeti Főiskola együttesével koncertszerűen előadta a Székely fonót is. 1944 nyarán még egyszer elhangzott a Psalmus, a Székesfővárosi Zenekar Károlyi kerti szabadtéri hangversenyévadában.

Kíséreljük meg értelmezni a háborús évek lángoló Kodály-kultuszát! Első helyen kell utalnunk arra, hogy a nemzeti értelmiség 1942–1943-ban mintha valamiképp eufóriás állapotba került volna. Az eufória egyik okát könnyen megsejthetjük: az elszakított részek visszatérésével a nemzet két évtizeden át elnyomott szépséges és fájdalmas álma látszott megvalósulni. Egyetlen egyszer még Kodály is bepillantást engedett ezzel kapcsolatos érzelmeinek szentélyébe, amelyet különben Trianon tragédiáját követően ő is, Bartók is oly szigorúan elzárt a nyilvánosság elől.[19] Ugyanakkor az idő súlyos fenyegetésekkel volt telve. Fenyegetett a háború, majd ki is tört. A magyarság elszakított részeinek visszatérését az ország rossz szövetségben, saját állampolgárai egy csoportjának kirekesztése árán vásárolta meg. Csak a mélységet és magasságot, népet és Istent összekötő hit adhatott erőt e nemzeti-kulturális ambivalencia elviseléséhez. Kodályban magában élt a hit; ezzel vágott neki az 1939 utáni nehéz éveknek, ezt sugározta oly rendületlenül másokra, hogy azt földi mércével szinte felelőtlenségnek ítélhetnénk – Bartók pesszimizmusával ellentétben a hit fatalizmusának. Félelemnek soha nyomát sem mutatta; nem riadt meg sem a háború sorsszerű csapásaitól, amelyek mindenkit egyformán fenyegettek, sem azoktól a veszedelmektől, amelyek a megjelöltekre leselkedtek. Mindaddig, amíg Magyarországon valamennyire érvényesült a törvényesség, sőt azon túl is, Kodály igyekezett a gondviselés útjait egyengetni, személyes tekintélyét latba vetve bátorságot önteni a fenyegetettekbe, és segíteni rajtuk. Ugyanezt tette zenéjével is. A Psalmus és a Te Deum a magyar közönség fogékony csoportjaihoz Kodály hitének és alázatának üzenetét közvetítette; azt a talán csalóka reményt, hogy a nemzet, amely e zenét választja azonosságtudata jelképéül, végül nem hajigáltatik alá, hanem felmagasztaltatik. Ahogyan Nádasy Alfonz írta születésnapi köszöntőjében a Magyar Szemlében: „Non confundar in eternum. Nem is lesz nehéz. Csak úgy kell tudni

[19] *Új célok felé,* in KODÁLY, *Visszatekintés* III, 47.

imádkozni, ahogyan Kodály imádkozik a Te Deumban: őseink századait sugárzó lélekkel."[20]

Mint a művészet, a zene mindig, a történelem sodrában a Psalmus és a Te Deum erőtlennek bizonyult, a személyes és nemzeti megaláztatás elháríthatatlanul bekövetkezett. De ez nem a műveken és szerzőjükön múlott, hanem azokon, akik félreértették vagy félremagyarázták üzenetüket a háborús Magyarországon. Pontosan fogalmazta meg e félreértés lappangó veszedelmét Szabolcsi 1942-es születésnapi köszöntőjében a Magyar Csillagban. „Kodály művészete" – írta – minden eddigi fontos ajándékának „keretéül és koronájául" ígéri a

> [...] magyar zenei szellemet, vagy inkább öntudatra ébredt magyar humanitást, mely folytatója tud lenni az emberiség minden nagy gondolatának. [...] Úgy rémlik, mind közül ez a legmerészebb magasság és legtávolabbi ígéret. Ma, a hatvanéves Kodály Zoltánt ünneplő Magyarországon mintha ez az ígéret is útban volna a megvalósulás felé. De ne feledjük, hogy a költők, s épp a legnagyobbak, ünneplő hazájuk ujjongása közepette is magányos emberek. Igazi otthonuk nem a Birodalom, hanem az álom a birodalomról. Ez a legtöbb, amit az emberiségnek adnak – ennél többet nekik sem adhat senki sem.[21]

[20] NÁDASY Alfonz, *Az újjáéledt magyar szentzene,* Magyar Szemle 43/6 (1942), 292–296.
[21] SZABOLCSI Bence, *Kodály Zoltán hatvan éve,* Magyar Csillag 2/2 (1942), 419–420.

KORTÁRS MAGYAR ZENE A SZÉKESFŐVÁROSI ZENEKAR MŰSORÁN

1941. január végén kiválóságokból összeválogatott olasz zeneművész-küldöttség jött Magyarországra, hogy a honi zene és persze a fasiszta politikai rendszer hírnevét öregbítendő propaganda-hangversenyeket adjon. Tagjai között Alfredo Casella, Itália kortársi zenéjének szerzőként is, szervezőként is központi alakja volt a legrangosabb személyiség. Casella skrupulusok nélkül szegődött el kultúrpolitikai szolgálatra; a szerepvállalást bizonyára megkönnyítette, hogy a fasizmus és vezére látványosan támogatta a modern művészetet, ha másért nem, azért, hogy liberális művészetpolitikájával javítsa rendszerének megítélését a demokratikus hatalmaknál.[1]

A magyar zenei nyilvánosságban nagy feltűnést keltett a hangversenysorozat, különösen azáltal, hogy a műsorokon elismert szerzők mellett sok fiatal olasz neve is ott szerepelt. A magyar zeneszerzők hangadó körei ebben hivatkozási alapot s követendő példát láttak: így kell a modern államnak támogatnia a kortárs nemzeti zenét. Különösen, ha az – a nemzeti zene – a támogatást vitán felül megérdemli. Ahogyan a magyar; avagy nem járta-e be a sajtót Casella magyarországi tartózkodása során adott nyilatkozatából egy mondat, amely – olasz ajakról – úgy hangzott, mint lovaggá ütés: „Magyarország kis nemzet, de zeneileg nagy. Magyarország zenei nagyhatalom."[2] Magyar zenészek érdekképviseleti harcukban siettek felhasználni a casellai rangemelést. A küzdelem részleges sikerrel járt. Hozzá kell tennünk, a zenekultúra élharcosai bizonyos értelemben nyitott kapukat döngettek. Bartók és Kodály korabeli játszottságát vizsgálva megállapíthattuk, hogy az 1940-es évtized első felének különleges nemzetpolitikai helyzetében hullámzó erősséggel bár, de állandó tendencia hatott abba az irányba, hogy különböző, addig egymás mellett vagy épp egymás ellenében működő nemzeti zene-kulturális irányzatokat integráljon. E törekvés legszembetűnőbb jeleként értékelhetjük a hivatalos igyekezetet az intézményi zenepolitika, illetve a bartóki–kodályi új típusú zenei nemzetiségkép legalább részleges összehangolására. Lehetséges, hogy az addig ki- és megtagadott avantgarde befogadásának irányába hatott az olasz példa is. De a legkézenfekvőbb ok Bartók és Kodály munkásságának vitathatatlanná növekedett európai és nemzeti presztízse volt, olyan adu, mellyel Magyarország egyre többször élt kül- és belföldi kulturális propagandaakcióiban.

Aktív, szervezett zenepolitikába azonban a nagy mestereket hatvanadik életévük táján, hosszú, súrlódásokkal teli évtizedek után – és továbbra is kétértelmű, konfliktusterhes kormánypolitika mellett – nem lehetett bevonni. Bartók éppen azért távozott Magyarországról, hogy puszta jelenlétével se keltse az együttműködés látszatát. A zenei művelődés új követeléseinek és célkitűzéseinek megfogalmazása az utánuk következő

[1] *Casella Alfredo. Beszélgetés az olasz maestróval,* A Zene 22/7 (1941. február 1.), 116–117.
[2] *Magyarország zenei nagyhatalom,* uo. 105–106.

nemzedékekre maradt, az iskolára, mely a nagyok közvetlen vagy közvetett irányítása alatt növekedett fel. E generációk tagjaiból lettek az 1940-es évtized zenei közéletének karvezetői, a nemzeti zene fellendülésének hordozói és haszonélvezői; közülük is mindig azok, akiknek erre az örvénylőn változó politikai körülmények mandátumot adtak, vagy legalábbis engedélyezték szabad működésüket. Tudvalévő, hogy sem 1945 előtt, sem 1945 után nem engedélyezték mindenkinek. Egyáltalán nem élvezhették, és csak hallgatólagosan támogathatták az 1944. március 19-ét megelőző néhány éves zenei fénykort a zsidónak minősített muzsikusok; őket a nemzetállami zenepolitika fórumain nem, vagy csak szórványosan, politikailag rendkívüli pillanatokban engedték szóhoz jutni. A magyar szerzőknek e csoportja oly totálisan el volt némítva, hogy a zenei nyilvánosság még magát az elhallgattatás tényét is hallgatásba burkolta – akkor, mikor a zenepolitikai falanx leghangzatosabban ismételt követelésévé éppen a szóhoz jutás, az új magyar művek megszólaltatása lett. Nem eshetett szó a háborúról, a szörnyű vérveszteségről, az ország és nemzet belső meghasonlottságáról, a jövő mindenképp fenyegető kilátásairól sem; ez a hiány visszatekintve tragikusan ironikus fénybe állítja, és könnyelműen öncélúnak tűnteti fel a szenvedélyt, mellyel a hangadó kortársak az eredményeket és hiányokat tárgyalták a zeneélet nyilvános fórumain.

Bartók és Kodály követői közül az 1900 és 1910 között születettek már a húszas évek végétől rendszeresen szerepeltek a nyilvánosság előtt, de ez a nyilvánosság valójában nagyon szűk térre korlátozódott. Kivált a színpadi és zenekari bemutatók ügye állt rosszul. A Zene vezércikke 1942. márciusában így foglalta össze a magyar zeneszerzőknek ezen a téren elszenvedett sérelmeit:

> A magyar zeneszerzők [...] nagyobb alkotásaikkal magukra maradtak: zenekari művek számára nem volt zenekar. A hangversenyrendezők még véletlenül sem tűztek műsorra ismeretlen magyar szerzőtől művet. A zenekarok a végtelenségig ismételték egyazon műsort. A karmesterek ragaszkodtak kasszadarabjaikhoz.[3]

Szinte szó szerint egyező vádakat olvashatunk az 1950-es évek elejének zenei sajtójában; kijelenthetjük, hogy a célzatos érvelés mindkét esetben nyilvánvalóan nélkülözte a tárgyilagosságot. Jobb esztendőkben ugyanis több olyan együttes is tevékenykedett a magyar fővárosban a két háború között, amelyek kortárs magyar műveket is előadtak; a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekara pedig egész története folyamán, még a rossz időkben is kötelességének tartotta a honi kortárs zene ápolását. Igaz, olykor némi fanyalgással szegődött az avantgarde szolgálatába. Ennek volt betudható, hogy egyes időszakokban Bartók bojkottálta a zenekart, a zenekar pedig Bartókot; mindazonáltal a kortársak mégiscsak a Filharmóniai Társaság zenekarában és karnagyában, Dohnányi Ernőben tisztelhették Bartók zenéjének legfontosabb honi közvetítőjét. Amellett a filharmonikusok megszólaltattak idősebb, tradicionalista szerzőket is. A harmincas évek során az ókonzervatív művek lassan kikoptak a repertoárról. Egyidejűleg kiderült: az a Liszt óta példátlan jelenség, hogy olyan vitathatatlan nemzeti nagyságok, mint Bartók, Kodály és Dohnányi kvázi kortárs nemzeti klasszikusként nagy játszottságot elérve elfoglalták a repertoár tekintélyes részét, csökkentette a következő generációk bemutatkozásának esélyeit. Enyhülést csakis az előadási alkalmak gyarapításától lehetett várni,

[3] *Magyar szerzők bemutató hangversenyei,* uo. 23/10 (1942. március 18.), 145–146.

erre pedig kizárólag a hivatalos, állami vagy községi dotáció adhatott módot, hiszen vállalkozói zenekar – ilyen is működött Budapesten – a hangversenyközönség konzervativizmusa tudatában új magyar mű bemutatójának kockázatát alig vállalhatta.

Budapest hangversenyélete a két háború között visszaesésektől meg-megszakítva, de folyamatosan gazdagodott. E fejlődésen belül a Székesfővárosi Zenekar és a Székesfővárosi Népművelési Bizottság céltudatos tevékenysége nyomán nagy jelentőségű pozitív változás következett be a magyar zenekari művek bemutatói terén is, amit később valóban csak a rosszhiszeműség tagadott meg és le, 1950-től egészen a zenekultúra történetének a nyolcvanas évek közepén kelt utolsó *pártos* összefoglalásáig. A Székesfővárosi Zenekart kevéssel az első világháború után toborozta a főváros különböző rendű és foglalkozású alkalmazottaiból Bor Dezső, a muzsikáló kedvű városi tisztviselő. Közel két évtizeden át amatőr zenekarként működött, legalábbis névleg. 1926-ban az együttes a Népművelési Bizottság irányítása alá került mint a székesfőváros, személy szerint Novágh Gyula kultúrtanácsos zenei népművelési politikájának legfontosabb eszköze.[4] Bizonyosra vehetjük, hogy ez időtől kezdve a sűrűn foglalkoztatott hivatásos karmesterek és az egyre igényesebb műsorok követelményeinek a zenekar csak úgy lehetett képes megfelelni, ha hivatásos muzsikusokat hívott kisegítőül. Miután a gazdasági válságból kilábalva a főváros kultúrpolitikája új erőre kapott, a Népművelési Bizottság és a Székesfővárosi Zenekar 1936 tavaszán megrendezte első magyar bemutató hangversenyét, kizárólag fiatal, 20 és 30 év közötti zeneszerzők darabjaiból. Sem a válogatás tárgyilagosságát, sem a válogatók mércéjét nem érheti komolyabb kifogás: Farkas Ferenc, a vezénylő karmester-zeneszerző Kenessey Jenő, Kadosa Pál, Veress Sándor, Pongrácz Zoltán és Geszler György neve a korszak ma írott zenetörténetében éppen úgy őrzi megérdemelt helyét, mint az egykorúban. A felsoroltak közül Geszler György volt a legifjabb a maga 23 évével. A Székesfővárosi Zenekar egyre-másra mutatta be zenekari és versenyműveit, s 1938-ban teljes zenekari szerzői estet is rendezhetett. Mindez nyilván összefüggött a ténnyel, hogy édesapja, a köztiszteletben álló Geszler Ödön a főváros egyik fontos zenei intézményét, a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolát igazgatta.

A következő – továbbra is amatőr – években a Székesfővárosi Zenekar magyar műsorán Farkas, Geszler, Pongrácz, Kenessey, Veress évről évre visszatérő nevéhez újabbak társultak: Rajter Lajos, Tóth Dénes, Vincze Ottó, Ránki György, Bándó Gyula, Hajdu Mihály és Pécsi Sebestyén. Némelyik név elhalványult azóta, másokat egyéb érdemek rögzítettek az emlékezetben, de hát huszonéves szerzők esetében soha sincs ez másképp. 1939 őszén bekövetkezett a Székesfővárosi Zenekar s az egész fővárosi zeneélet 20. századi történetének egyik döntő fordulata: a közgyűlés elhatározta, hogy a zenekart hivatásossá alakítja. Úgy hallani, ehhez az örvendetes eredményhez várospolitikai ármány, a közgyűlés egyik befolyásos jobboldali személyiségének nepotizmusa vezetett. Ennek nyomán kapta meg a zenekarszervezésre, majd az együttes vezetésére a megbízást az ifjú hegedűs, Csilléry Béla, jóformán karmesteri gyakorlat nélkül. Hogy karmesteri képességei voltak-e, azt visszatekintve nem tudjuk tisztázni, mindenesetre valószínűsíteni sem. Viszont sajnos a valószínűségen túl bizonyítani is tudjuk morális gyengeségét: a tényked éséről fennmaradt jószerivel egyetlen korabeli dokumentumban,

[4] *A zenekar történetéről és műsoráról,* lásd BOR–KENESEI, *Székesfővárosi Zenekar;* GÁBOR István, *A BHZ-tól az ÁHZ-ig,* Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

egy feljelentőlevélben a zenekar titkárát, az érdemdús Brunovszky Károlyt zsidóbújtatással vádolja és felfüggesztését kéri.[5] E visszataszító kísérőjelenségek ellenére sem lehet vitatni, hogy a zenei intézményrendszer modern kori újjáalapítása ekkor, a negyvenes évek elején, és ezzel, a Székesfővárosi Zenekar városi kezelésbe vételével vette kezdetét. A zenekar léte és története mindmáig folytonos maradt. Az ostrom hetei alatt ugyan szünetelt a munka, de Brunovszky Károlynak már 1945 februárja és áprilisa között sikerült újjászerveznie az együttest, Somogyi László és Fricsay Ferenc karmesteri irányításával. E kettős vezetésével érte meg fénykorát a Székesfővárosi, majd Fővárosi Zenekar a negyvenes évek második felében. 1952-től államosítva mint Magyar Állami Hangversenyzenekar működött tovább az újabb név – de nem lényegi – változásig (Nemzeti Filharmonikus Zenekar).

Hogy a kezdeti években a névleges vezető karnagy teljesítményének vitatható volta ellenére az alighogy megalakult zenekar technikai és művészi színvonala egyenletesen emelkedett, azt nagy vendégkarmesterek, a magyarok közül pedig az az ifjú mester biztosította, kinek neve utóbb évtizedekre összefonódott a hangversenyzenekaréval: Ferencsik János. Ígéretes, jó kezű kezdő operakarmesterből a negyvenes évek első felében a budapesti hangversenypódiumnak azzá a szuverén főszereplőjévé avanzsált, aki haláláig maradt. Ferencsik építette ki a Székesfővárosi Zenekarral a Bartók-repertoárt. De kivette részét az első négy év talán legfontosabb vállalkozásából is; programszerűen tolmácsolta a Bartókot és Kodályt követő zeneszerző-nemzedék tagjainak műveit ő is, mint más karmesterek, a leggyakrabban Kenessey Jenő. A zenekar első hivatásos korszakában szigorúan ragaszkodott a maga kimondta elvhez: egyetlen szerző (pl. Beethoven, Csajkovszkij) műveinek szentelt, vagy más módon tematikus hangversenyek kivételével minden koncertjén megszólaltatja valamely magyar szerzőnek legalább egy kompozícióját. Minthogy a téli és az ekkoriban divatba jött hosszú nyári évadokban összesen több mint száz hangversenyt adtak, kiszámíthatjuk, tevékenységük nyomán milyen nagymértékben növekedett azon magyar szerzők zenekari előadásszáma, kiket törvényi ok nem zárt ki a hangverseny-nyilvánosságból. Egyetlen esetről tud a krónika, amikor zsidónak minősített szerző, illetve átdolgozó művét játszotta a Székesfővárosi Zenekar: ha az egykori alapító, Bor Dezső adatának hihetünk, 1944. január 9-én elhangzott Bach C-dúr Toccata, Fantasia és Fuga című művének Weiner Leo készítette zenekari változata, e nagyszerű orkesztrális tanulmány, amelyben Bach művéből Weiner pusztán a hangszerelés utalásaival kibontja a teljes Bach utáni európai zenetörténetet a Kilencedik szimfóniától a neobarokkig. Ha az előadás valóban megvalósult, bizonyosra vehetjük, hogy politikai üzenettel is bírt épp ebben a történelmi pillanatban, két hónappal a német megszállás előtt.

A Székesfővárosi Zenekar éveken át tartó, meg nem szakadó új magyar zenei fesztiváljához a maga szerényebb módján csatlakozott a Filharmóniai Társaság zenekara is. 1943/1944-es műsorának magyar hányadát lelkesült hangon méltatta *A Zene* vezércikkírója:

> Az idei évadban a Filharmóniai Társaság kapui teljes mértékben kitárultak a fiatalabb nemzedék alkotói előtt is. 6 hangversenyen 7 újdonságot hoz az újabb nemzedék műveiből. A fiatalabb nemzedéknek megbecsülését, a magyar zeneélet proble-

[5] TALLIÁN Tibor, *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958,* Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1991, 19.

máinak megértését látjuk abból a tényből, hogy a Filharmóniai Társaság egy ünnepi jubileumi hangverseny mellett szükségesnek látta, hogy még egy magyar hangversenyt rendezzen, amelyen ezt az újabb nemzedéket juttatja szóhoz.

Bár a szakíró – zeneszerző lévén maga is érdekelt fél – örvendett a változáson, nem hallgatta el e konjunkturális bemutatótevékenység negatív velejáróit:

> Mindenki minél többet akar és minél több újat. Versengés az avantgardistaságban az elsődleges szempont. Az eredmény: az előadók és előadások szükségszerűen felületesekké válnak, a modernség üres formalizmusba süllyed, minden érték nivellálódik egy közös átlagos színvonalra.

Összességében mégis pozitív egyenleget vont; hogy is ne tette volna annak láttán, hogy 1940-től a cikk megírásának időpontjáig gyökeresen megváltoztak a nemzeti zene bemutatásának esélyei: „ma nincs jó magyar zenekari mű – írta –, mely úgyszólván már megszületése után azonnal ne kerülne bemutatásra".[6] Meghökkentő szavak. Az írózeneszerző könnyelmű fogalmazása valójában tagadta azok tehetségét, sőt létét, akiknek műve vagy meg sem születhetett a nehéz életkörülmények között, vagy ha megszületett is, bizonyosan nem került bemutatásra „úgyszólván már megszületése után". Átérezhetjük Jemnitz Sándor témába vágó kifakadásának keserűségét: „egyfelől a magyar zene mindenféle támogatást megkap, másfelől igazi értékek nem jutnak nyilvánosság elé".[7] Talán még nyomatékosabban bírálta Jemnitz a kortárs magyar zene egyoldalú kultuszát, amennyiben az a nemzetközi újdonságok rovására ment. Senki sem vitathatja, hogy a negyvenes évek első felében jogosultan hangzott el az óvás; csakúgy, mint ahogy joggal hangzott volna el egy évtizeddel később, az ötvenes évek elején, ha az akkori totalitárius körülmények között efféle kifogás egyáltalán nyilvánosságot kaphat. Részleges mentségül szolgálhatnak a háborús viszonyok: a körülmények egyrészt eleve akadályozták a gyakorlati és szellemi közlekedést az ellenséges táborba kényszerült országok között, másrészt felfokozták a nemzeti azonosság eszményének kultuszát minden téren, még olyan ideológiától távoli területen is, mint a hangversenyélet. De más motívumot is rejtett a nemzeti kizárólagosság: hangot kapott benne az „új magyar zene" fölénytudata, amit az ekkor fellépett nemzedék Bartók és Kodály presztízséből párolt le magának. A fölénytudathoz automatikusan társult a védővám eszméje. Kétes következményekkel: határsorompókkal körülzárt művészi birodalmak könnyen alakulnak a fő útvonalak által elkerült provinciákká. Örvendenünk kell amiatt, hogy az elzárkózási hajlam akkor is, később is csak rövid időre kerekedhetett fölül.

Hogy mennyi volt a valódi érték a fővárosi zenekarok által 1940-től 1944-ig bemutatott többtucat új magyar szerzemény közt? Voltak szerzők, akik a harmincas évek végétől 1944-ig állandóan műsoron voltak, azután ismeretlen okból a perifériára szorultak. Az 1954-ben negyvenhat évesen elhunyt Tóth Dénes nevét ma már legfeljebb csak egykor sokat forgatott Hangversenykalauzáról ismerjük, a negyvenes évek elején azonban a nemzedék legtöbbet játszott szerzője volt. Darabjait rokonszenv fogadta, noha senki

[6] *Vessünk számot!,* A Zene 25/7 (1944. február 1.), 97–99.
[7] *Új Magyar Zeneművek Hete,* Népszava, 1943. május 26.

nem nevezte jelentős egyéniségnek. Ottó Ferenctől is minden évadban hallhattak a hangverseny látogatók egy-két zenekari művet; ambíciói egészen a szimfóniakomponálásig törtek. Kritikai fogadtatása sohasem tanúskodott átütő sikerről, de bizonyosan más okon is múlott későbbi elhallgatása vagy elhallgattatása. Ám gyakran megszólaltak valóban jelentős mesterek is. Takács Jenő, a világvándor oly sokat szerepelt az 1940-es évek budapesti hangversenyein, mint azóta soha. Az első világháború után Ausztriához kapcsolt Nyugat-Magyarországon született Takács, ki ifjú éveiben Kairóban és a Távol-Keleten dolgozott, 1940 és 1948 között Magyarországon élt; Sopronban majd Pécsett vitt kiváló szerepet mint zenepedagógus, és mint zeneszerző-zongorista sűrűn szerepelt a fővárosi hangversenyéletben. Horusitzky Zoltántól, aki 1938-tól A Zene című szaklapot szerkesztette, s e minőségében megfogalmazta a nemzedék zenepolitikai követeléseit, ugyancsak számos darabot tűztek műsorra a nagyzenekarok – többek között zongoraversenyt és szimfóniát. Ő 1945 után sem hallgatott, de elsősorban mint opera- és dalkomponista jutott nyilvánosság elé. Az egyetlen szerző, aki a személyiségére és zenéjére jellemző harmóniában szerepelte végig mind a háború előtti és alatti, mind az utóbb eltelt évtizedeket, Farkas Ferenc volt. Farkast már az 1930-as évek közepén az 1900 után született nemzedék egyik legérettebb tehetségeként ismertek el, s e vezető helyét a hangversenyműsorokon és a zeneszerzés-oktatásban később is töretlenül megőrizte. 1936-tól, a Székesfővárosi Zenekar első magyar bemutató-hangversenyétől kezdve nem volt évad, amelyben egy vagy több alkalommal ne hangzottak volna el ragyogóan megcsinált opuszai: a Concertino hárfára és kis zenekarra, a Három darab az Athéni Timon kísérőzenéjéből, a Capriccio all'ungherese, a Bábtáncoltató-nyitány, továbbá a Pastorale s a Fagyöngy című zenekar-kíséretes dalciklus. Többségükből készült hangfelvétel, persze későbbi években. Ez arra utal, hogy a Farkas Ferenc akkori termésének a legmaradandóbb sikerművön, A bűvös szekrény című vígoperán kívül is számottevő része őrizte meg vonzerejét a múló évtizedekben az előadók és bizonyára a hallgatók körében. A nyilvánosságra jutott magyar zenekari termésben nagy helyet foglalt el ebben az időszakban a koncertáló- és divertimento-muzsika – afféle játékos-igényes használati zene. Lehetett meglehetős kezdetlegesen is művelni a zeneszerzésnek e fajtáját, de lehetett mesteri mívességgel is. Farkas magyar zenei gyökerekből táplálkozó, olasz iskolában csiszolódott komponista személyisége a koncertzene műfaji kereteit legtöbb kortársánál természetesebben és tartalmasabban töltötte ki. Hangversenyzenéjét, akárcsak dalait és színpadi zenéjét könnyed kézzel meghúzott, játékos körvonalak zárják körül; zeneszerzői mondandóinak viszonylag szűk határait az egyéniség jól kitapintható szándékai tűzik ki. Ezt az egyéniséget nem fűti lázas kifejezésvágy, de azért nincs közlendő híján sem, nem ragadja el az ábrázolás szenvedélye, de nem is vész steril formajátékba.

*

Sajnos a háború alatt játszott magyar repertoárról a mai zenehallgató nehezen alkothat magának hiteles képet, azért is, mert a sokat játszott szerzők némelyike utóbb kilépett a magyar zeneéletből. A legeklatánsabb eset Veress Sándoré. Ő volt a harmincas évek végétől az új nemzedék általánosan elismert vezéralakja, tán a legtöbbet játszott ifjú kortárs. Művei rendszeresen szerepeltek a Székesfővárosi Zenekar műsorán. 1949-ben bekövetkezett emigrációja nyomán azonban persona non gratának minősült, és közel két évtizeden át agyonhallgatták. Később újra megjelent a hangversenyéletben és a rádió-

műsoron, de elsősorban újabb keletű kompozícióival, úgyhogy első korszakának művei közül vajmi kevés épült be a nemzeti zenei hagyományt őrző közös zenei emlékezetbe. Sokáig nem lehetett hangzásélményünk Veress Szimfóniájáról, sőt a kottájába sem tekinthettünk bele; csak a korabeli sajtóból értesülhetett róla az utókor, hogy a mű partitúráját kiküldték a japán uralkodóház 4600 éves jubileumára rendezett nemzetközi zenei tisztelgésre, s ott díjat nyert, bemutatásra, sőt kiadásra került. A Székesfővárosi Zenekar kétszer is előadta; először 1941-ben az egzotikus, de a karmesteri mesterségben kevéssé járatos japán vagy koreai Ekitai Ahn vezényletével, másodszor – zenei értelemben először – 1943 januárjában Ferencsik irányítása alatt. Hatvan évvel az általánosan hozzáférhetetlen első kiadás után, 2000-ben végre megjelent a szimfónia kritikai kiadása, mely a Bázelben őrzött kézirat alapján készült. Így most már képet alkothatunk az 1940-es évek elejének e magyar zenei szenzációjáról.

Bevett szokás szerint az utolsó tételt lezáró kettősvonal után Veress Sándor feljegyezte a komponálás első és utolsó napját: a Szimfónia 1940. január 10. és február 22. között készült. A keletkezési időszak meglepően rövid; a postamunkára talán a pályázat benyújtásának közeli határideje sarkallta az alkotót. De bizonyára nem az idő sürgetése, hanem tudatos előzetes elképzelés eredményezte a végső formát, amellyel kapcsolatban az első találkozás alkalmával nehéz elkerülni a némiképp tiszteletlenül hangzó kérdést: vajon mi okból címezte a zeneszerző, aki éppen a komponálás hat hetének felezőpontján töltötte be harmincharmadik életévét, a szimfóniát – szimfóniának? Nem látszik igazolni a 18. század utolsó évtizedei óta a műfaj elválaszthatatlan sajátosságának tartható formátumot és formát a partitúrában megadott *durata* – a 23 perc legfeljebb sinfonietta-léptékre enged következtetni. Nélkülözi a mű a klasszikus szimfónia szonátaformájú nyitótételét, s annak kifejezésére, hogy a lemondás tudatos, a szerző az Allegro moderato tempójú első részt Preludio címmel látja el. Címet kap a harmadik tétel is – Finale. Csupán a középsőre nem tapaszt értelmező bélyeget olasz szakszó – talán azért, mert ez önmagáért beszél?

Remélhetőleg nem interpretáljuk túl a zenei tényeket, ha a kérdésre – miért adta Veress Sándor a háromtételes, a szimfóniaszerűség meghatározó attribútumait feltűnően nélkülöző zenekari művének a szimfónia címet – azt a választ adjuk: könnyed, de nem könnyelmű közelítésével a szimfónia műfajához alternatívát keresett és talált. A szimfónia három évszázados története során a legösszetettebb formájú, legterjedelmesebb, legmagasabb rendű bölcseleti mondandóval megküzdeni képes – azáltal meg is terhelt – hangszeres műfajjá növekedett, amelyre a 20. században a német 19. század átléphetetlen árnya vetült. Egy-egy művészettörténeti irány vagy műfaj azzal, hogy folytathatatlannak mutatkozik, paradox módon valósággal felszólít a folytatásra, és a világ zeneszerzésének szakadatlan küzdelme tanúsítja: az operához hasonlóan a szimfónia is a folytatásra felszólító műfajok körébe tartozik. Okos szerzők nem akarják okvetlenül folytatni, ami folytathatatlan, hanem új kezdéssel, esetleg más modell(ek)hez való viszszatéréssel oldják meg a kör négyszögesítésének megoldhatatlan feladatát. Veress Sándor Szimfóniája úgy kezd bele a szimfónia feladványának megoldásába, mintha kinyilvánítaná: a sok *kilencedik* után írjunk megint egy *elsőt.* És megkérdezi: mi is eredetileg a szimfónia? Amennyire vissza tudunk emlékezni, a *sinfonia* az olaszoknál valaha háromrészes zenekari tétel vagy tételsor volt, operák és más komplex zenei és színpadi műfajok gyors-lassú-gyors intrádája. Kezdjük hát itt a utat, amely talán elvezet a magyarok még meg nem született szimfóniájához. És a japánokéhoz – a Szimfónia kezdet jellegét

a szerző talán iránymutatásnak is szánta egy 4600 év után új útra készülő zenekultúra első lépéseihez.

Mindezen bonyolult hipotézisekkel nem azt a véleményünket akarjuk leplezni, mintha a Szimfónia a primitivitás értelmében keresné a kezdet hangját és mozdulatát, mintha Veress afféle Kindersinfonie-t komponált volna magyar és japán iskolások használatára. Az 1940-es évek magyar zeneszerzése jó néhány gyermeki módon egyszerű darabot termett; de a *Japán szimfónia* nem tartozik közéjük. Ellenkezőleg, felfogása, anyagainak invenciója és elaborációja lépten-nyomon bizonyítja alkotójának a rendkívüliség, a meglepetés iránti különleges érzékét, legalábbis az első és második tételben, amelyek a korabeli magyar zeneszerzésben valószínűleg páratlanul állnak. A váratlanság két szinten érvényesül. Veress nyomatékosan nem közhelyszerű és nem megszokott alapötleteket választ tételeihez, és azokat egészen sajátos módokon fejti ki. Arra is hajlik, hogy a befejezéshez közeledve azon a ponton, ahol formaérzéke figyelmezteti, hogy a hallgató talán már kiismerte a bonyolítás szabályait, és előre sejti a folytatást, megszakítsa a dolgok normális menetét, és váratlan fordulattal új irányt ad a tételnek – vagy éppenséggel tagadja, hogy egyáltalán mutatkoznék követhető irány a folytatáshoz, ahogyan a második tétel kódájában teszi.

A nyitótételt Veress Preludio helyett toccatának is címezhette volna; Monteverdi Orfeójának ismerői tudják, hogy hangszeregyüttesre írt bevezető tételt is jelöltek ezzel a szakszóval. Ám az örökmozgó szövedék billentyűs toccatákra is emlékeztet, például Schumannéra, ugyancsak C-dúr hangnemben. Örökmozgó szövedéket írtunk: az intrádának a világos C-tonalitást meghatározó tartott akkordjaitól eltekintve egészen a tétel kódájáig legfeljebb egy-két pillanatra szakad meg a tizenhatodok pergése. A szinte posztmodernek ható zene a hangerőt sem variálja; hosszú perceken át az egyenletes forte középtartományban marad. Hatása mégsem válik motorikussá, és nem él vissza a hallgató türelmével. Veress három zenei paraméter – hangrendszer, motivika és hangszerelés – folyamatos, előre kiszámíthatatlan variálásával tartja fenn a zene figyelmét önmaga, ennek köszönhetően pedig a hallgató figyelmét a zene irányában. Demény János rajongó leírása a pentatóniát tartja a Szimfónia meghatározó hangrendszerének. A bevezető motívum ereszkedő-emelkedő tercfüzérei azonban két szeptimakkordot írnak le, és ezzel máris kimerítik a diatónia hangkészletét. A főtémaként kiemelkedő második anyagot ideoda hajló skálamozgás és markáns pontozott ritmus jellemzi; indázó kromatikája néhány ütemen belül meghódítja a teljes tizenkét fokú hangrendszert. A tétel harmadik motívumát a kvart hangköz jellemzi; magyar fül magyarosnak érzi, és az expozíciót hajlamos úgy értelmezni, mint az alkotó – a zene – eleinte rejtett nemzetiségének fokozatos feltárását.

Második paraméterként a teraszos modulációs szerkezet biztosítja a tétel változatosságát. Erőteljesen jelzett C-alaphangnemből kiindulva és oda visszatérve a zene mintegy pászmaszerűen mozog föl-alá a tizenkét fokú hangrendszer pontosan meg nem határozott hangnemi síkjain. A harmadik, egyben a legközvetlenebbül érzékelhető impulzussorozatot a hangszerelés színváltásai adják. Veress a 16–17. századi concerto-elvet és Stravinskyt követve kórusként alkalmazza az egyes hangszercsaládokat. A nyitószakaszra – a Preludio „prelúdiumára" – a fafúvók borítanak könnyű csipkefátylat; azon a ponton, amelyet némileg bizonytalanul a tulajdonképpeni főtéma kezdeteként azonosíthatunk, megszólalnak a vonósok, a fafúvók és a csatlakozó rezek pedig – hagyományosabb szerepben – alkalmi unisonókban emelik ki, vagy pedállal támasztják alá a szövedék jellegzetes vonalait és mozzanatait. A tétel közepe táján néhány fanfáros ütem

erejéig önállósulnak a rezek; rivalgó színükkel és hangerejükkel érzékeltetik, hogy metszés- vagy fordulóponthoz érkeztünk. A második félidőt a fafúvósok kezdőmotívumának elröppenő visszatérése indítja. A kvázi-repríz – egyben fejlesztő variáció – végéhez csatlakozó kóda váratlanul fölfüggeszti a tizenhatod-pergést, és előbb harsány, majd bensőséges hangon bemutatja a tétel alapmotívumát, amelyet eddig barokk fátyolba burkolt. A vallomásos búcsú nem tér vissza a kezdet diatóniájához, hanem Bartók előtti hommage-ként a *c* alaphangra épülő „akusztikus skálát" szólaltatja meg (b-vel és fisz-szel).

A hangzásában üdén világos, zeneszerzés-technikailag szfinxszerű előjátékot annál jóval hosszabb Andante követi, amit korántsem csak terjedelme avat a szimfónia legjelentékenyebb tételévé. Már a sejtelmes, az északias e-fríg modusban tartott kétszeres nyitókadencia hallgatag melankóliája sejteti, hogy ez a tétel beszéli ki a mű titkát, adja elő lényegi narratíváját. A nagyobb felületeken kibomló témák, amelyek sajátos ritmikus karakterrel és hangszínvilággal tűnnek ki, nyilvánvalóan közös motivikus forrásokból táplálkoznak (ezek talán már az első tételben fölfakadtak). A témák folyamatosan továbbszövik motívumaikat; a képlékeny epizódokból kimondottan történésszerű forma fejlődik ki, amely mintegy a zenei tudattalan parancsát követve tart az előre nem látható végkifejlet felé. A cím nélküli tétel andante-tempójához illőn kétrészes, kidolgozás nélküli szonátaformát ír körül. Mérsékelt-meneteles alaplüktetése az epizódok tartalmának megfelelően többször is módosul. Mottószerű, hallgatag nyitószakaszát második előjátékként rövid, elmélyült Andante con moto követi; a főanyagnak tekinthető, először táncos, majd intenzíven kitárulkozó következő hosszabb rész Andantino jelzést visel. A repríz kezdetén a mottó jelzésszerű titokzatossággal tér vissza; sejtelmes atmoszférájához illőn a tempó fokozatosan lassúbbodik, és fantáziaszerűen kötetlenné válik. Újra megjelenik a második motívum és visszakapja a maga Andante con moto tempóját, kifejtése azonban az első elhangzásnál gazdagabb és kötetlenebb, mintha már a tétel zárlatát készítené elő, az Andantino visszatérése nélkül. Ekkor teljesen váratlanul katasztrófa történik: a lenge-borongós dallamfolyamot durva, sokkoló kvartakkordok repetálása robbantja fel (Grave). A zene, amely eddig szabadon boltozódva képezett le valamely titkos lelki vegetációt, itt csontvázszerűen lecsupaszodik. A kódát – mert annak kell neveznünk a terjedelmes, a tétel negyedét kitevő utolsó Andantét – $^3/_4$ és $^2/_4$ ütemekben menetelő gyászinduló kíséri előbb a rezeken, majd a diabolikusan magányos fagottokon. Tematikailag itt a táncos Andantino visszatérése lenne esedékes, és reszkető kísértete pillanatokra fel is tűnik, a mottó-téma motívumaival keveredve. Végül a tempó Adagióvá lassul, amit egyre ritkábban töltenek ki hangok, mígnem a tétel a teljes csendbe nem fullad.

Az introvertált középtétel végének megkomponált csendjét a rövid Finale szembetűnően extravertált gesztussal töri meg. Üstdob, nagydob, kisdob, triangulum, cintányér összetételű *batteria* hatütemes cirkuszi tust játszik, a maga módján kijelölve a tétel *c* alaphangját. Utóbb, az első motivikus töredék felbukkanása után az üstdob és a vonósok a domináns *g* hangot tartják négy ütemen át. Ennél primitívebb egyértelműséggel igazán nem lehetne kijelölni a tonalitást – írhatnánk, azonban a zene szeszélyesen szabad mozgása a hosszú ütemeken át zavartalanul uralkodó *c* alapú diatónia *mezőjében* inkább modális, mint tonális benyomást kelt, s a tonika-domináns mozdulat többszöri ismétlése csupán ironikusan utal a klasszikus formaelvekre. A Preludióhoz hasonlóan a hangkészlet fokozatosan gazdagodik, de a barokkosan igyekvő járóbasszus fölött – ez fo-

lyamatosan hangnemi kitéréseket imitál – a villódzó töredékekből összeálló pszeudotematikus matéria egészen a nyitószakasz végéig nem mutat hajlandóságot rá, hogy tartósan elhagyja az alaphangnemet. A komponálás irányelve a témaszakasz végén is az irónia marad: a magas vonósokban végre leáll a tizenhatod-futamos, figuratív capricciomotivika; dallamában és ritmusában erősen magyaros tematikus képlet jelenik meg, amely iskolásan kromatikus szekvenciák lépcsőin ereszkedve végre elmodulál a régen esedékes második hangnemszintre. A basszus viszont éppen az utolsó ütemekben talál vissza a c-diatóniához. Így adódik, hogy a második szakaszt indító szinkópált B-dúr dűvőt e-gisz nagyterc, vagyis szabályos „bartóki domináns" előlegezi meg.

Fináléjának középrészében Veress sajátos szerkezettel kísérletezik, csak részleges sikerrel. Két, jellegében rokon epizódot illeszt egymáshoz úgy, hogy nem ékeli közéjük a főszakasz visszatérését. Márpedig a hallgató ezt kifejezetten elvárná, hiszen nem kidolgozásnak, hanem rondó-epizódnak ítéli az első közjátékot. Mindkét epizód magyaros, illetve „bartókos": az elsőként felhangzó rusztikus tánctípus a Tánc-suite barbárabb részleteire emlékeztet, a második szinkópált skálatematikája egyértelműen a Zene fináléjának főtémájára utal. A főrész változó kettes és hármas ütemeivel szemben mindkét közjáték ragaszkodik a négynegyedes metrumhoz, amit szinkópált 5+8 nyolcad ritmussal tölt ki, a magyar Bartók-ismerők számára kevéssé eredeti, és meglehetősen fárasztó módon – a rövid zárótétel itt egyszerre túl hosszúnak bizonyul. Az epizódok túlhabzóan színes hangszerelése nem ellensúlyozza a dallami és ritmikai monotóniát, s a Szimfónia búcsútételének e vakfoltját a rapszódiabetétekkel feldúsított szellemes repríznek sem sikerül tökéletesen feledtetnie.

MAGYAR MŰVEK CIKLUSAI A MAGYAR KIRÁLYI OPERAHÁZBAN 1942–1943

1942 őszén a magyar királyi Operaházat is elérte a „magyar hullám". Tudnivaló, hogy az Operaház a két háború közötti évtizedekben nagy igyekezettel ápolta a nemzeti opera- és balett-irodalmat, úgyhogy az 1940-es évek beköszöntekor nagy, szisztematikusan kiépített magyar repertoárral rendelkezett. Operaházi évkönyvek tanúsága szerint az 1940/1941-es és a rákövetkező évadban tizenegy-tizenegy magyar szerzőtől származó dalmű és hét-nyolc táncjáték szerepelt műsoron, összesen körülbelül hatvan, illetve nyolcvan alkalommal. 1942-től tovább növekedett a magyar műsorhányad; az évadonként játszott hazai dalművek száma tizenhatra, majd tizenhétre emelkedett. Táncjáték körülbelül ugyanannyi szerepelt a repertoáron, mint korábban, de feltűnően gyarapodott a balettek évadonkénti előadásszáma – 1943/1944-ben a kilenc balettet negyvenhárom ízben tűzték ki, majdnem annyiszor, mint a tizenhét énekes darabot összesen. Ismerve a táncdarabok címét, megsejthetjük, hogy a háborús helyzet súlyosbodásával párhuzamosan a tánc jegyében a valóság fenyegetését feledtető, szórakoztató irány tört előre. Szinte kizárólag táncos ábrándok, legendák, majálisok, históriák és karneválok zsongították el a nézőt-hallgatót; Takács Jenő Nílusi legendája, Hubay Csárdajelenete, Laurisin Miklós Debreceni históriája, Rajter Lajos Pozsonyi majálisa, Tóth Dénes Dorottyája, továbbá a Liszt-zenére koreografált Pesti karnevál, Magyar ábránd, Szerelmi álmok varázsoltak elé egzotikus, rokokó és biedermeier festett egeket. Táncos divertissement-ok mellett az operaházi műsor további könnyű hányadot is tartalmazott. Magyar szerzőtől származó dalművek kontingensének harmad-, vagy negyedrészét két operett foglalta el: a János vitéz, és az Operaház egyik tartós, nagy sikere, A mosoly országa, amely az 1930-as bemutatóját követő évtized alatt közel 150 előadást ért meg. Hogy az Operaház operettet játsszék, arra elvétve már a 20. század elején is volt példa, a nagy gazdasági válság megrázkódtatásai óta pedig mindig repertoáron tartottak egy-két könnyebb dalművet. A színház vezetősége e téren nagy önfegyelmet tanúsított, szigorúan korlátozta az operett arányát. A háborús évadokat áttekintve szembeötlik, hogy az operettek hányada csökkent, annak ellenére, hogy 1943 februárjában újabb Lehár-darabot mutattak be – a Garabonciást.

Az Operaház a húszas évek közepétől egyenletesen magas művészi színvonalát általános elismerés övezte, s ez méltán tölthette el az intézmény vezetőségét bizonyos magabiztossággal. E magabiztosság jegyében illesztettek be operettet és balettet is annak a szemlének a keretébe, amellyel az 1942/1943-as évad kezdetén az Operaház igazolni kívánta a magyar nemzeti zenekultúra érdekében addig kifejtett tevékenységét újonnan hivatalba lépett legfőbb irányítója, Szinyei-Merse Jenő kultuszminiszter előtt. 1942. szeptember 25-én a Bánk bán előadásával kezdetét vette a magyar dalmű kéthetes ciklusa; a sorozat kísérletet tett arra, hogy valóban reprezentatív mintáját adja a magyar zenés színpad múltjának és jelenének. Kortársak is konstatálták a vállalkozásnak a politikai lehetőségekhez képest pártatlan és tárgyilagos voltát. Dicsérőleg nyilatkozott még

Jemnitz Sándor is, holott ő meglehetős kritikusan viszonyult a kor magyar zenei szemléihez.[1] A ciklusban két énekes mű és egy balett képviselte a zenés színpadi műfajok legszorosabban vett jelenét: Farkas Ferenc előző évadban bemutatott pompás operameséje, A bűvös szekrény, Kókai Rezső színpadi oratóriuma, az István király, illetve Rajter Lajos Pozsonyi majális című táncjátéka. Tekintetbe véve, hogy átfogó szemléről volt szó, a jelenkor arányát kedvezőnek mondhatjuk. Kivált, hogy e három mű előadásán túl az Operaház tovább fáradozott a legújabb magyar zenés színpadi termés bemutatásáért: az évad végén, 1943 májusában színre vitték Az arany meg az asszonyt, Kenessey Jenő lírai egyfelvonásosát. Tény, hogy egyik újdonságban sem regisztrálhatjuk a zenedramaturgiai átütőerő korlátlan megnyilatkozását. De az vitathatatlan, hogy a háborús évek ősbemutatói közül legalább kettő az 1940-től máig született négy-öt legjobban megoldott magyar opera között foglal helyet, és olyan zenei dramaturgiai típusokat valósít meg, amelyek a következő két évtized operai irányait is meghatározták.

Sok tanulsággal szolgálhat az 1942. októberi szemle retrospektív hányada is: az, hogy adott kor mit válogat ki s mit hagy el a múlt terméséből, a 20. században tán még az újdonságoknál is pontosabban jellemezte az uralkodó művészi ízlést és szellemet. Örök kérdés persze, van-e miből válogatni? Mennyiségileg ugyan épp elég művet produkált a honi operatörténet akkor múlt teljes egy évszázada, ám a bemutatott operák és balettek túlnyomó többségére hamar a feledés fátyla borult. Kodály is felpanaszolta a magyar emlékezetnek e hiányosságát, s szembeállította a cseh példával: a cseh zenés színházi gyakorlatban elevenen élnek a nemzeti opera nagymestereinek viszonylag jelentéktelenebb művei, és a színházak nem hanyagolják el kisebb mesterek művét sem, kikről Európa alig valamit tud.[2] Hogy 1942-ben az Opera mily tudatosan szállt szembe a szelektív emlékezettel, az a mai operalátogató szemében egyenesen hihetetlennek látszik, főképpen azért, mert 1945 után politikai okból és a Bartók- és Kodály-oeuvre túlsúlyának hatására a magyar zenés színpadi hagyaték újabb fájdalmas ritkításnak esett áldozatul. Nem mintha 1942-ben nem érvényesült volna politikai kontraszelekció: a múlt magyarországi születésű rangos operaszerzői közül felekezeti hovatartozása miatt kihagyták a szemléből Goldmark Károlyt, kinek gyengéd Téli regéjét 1936-ban még méltónak találta az Operaház a felújításra. Más okból hiányzott a repertoárról A csodálatos mandarin: a konzervatív prüdéria tiltotta ki. Bartókot azonban képviselte két másik színpadi műve, A kékszakállú herceg vára és A fából faragott királyfi. A két egyfelvonásost az első világháború után másfél évtizedig letiltották a repertoárról a szövegíró, Balázs Béla kommün alatti szereplése miatt, ám a harmincas évek közepén újra műsorra tűzték, és folyamatosan játszották. Éppenséggel nem túl sűrűn: a háborús időben évadonként 1-2 előadást tüntetnek föl az évkönyvek. Kérdés, hogy akkor is kicsinyelnünk kell-e az előadásszámokat, ha megfontoljuk, milyen óriási repertoárral működött az Operaház abban az időben: 1942/1943-ben a kimutatás 19 balettet és 72 dalművet sorol fel. Ebből következőleg egyes címek viszonylag ritkán jelentek meg a műsorlapokon: a legnépszerűbb olasz operákat és néhány operettet kivéve minden egyebet évadonként csak egy-két alkalommal tűzhettek ki. Képzelhető, mekkora munkát igényelt ilyen körülmények között Bartók műveinek színen tartása. Az Operaház vezetői és művészei azonban a jó ügy érdekében magától értődően vállalták e terhet.

[1] *A magyar dalművek ciklusa,* Népszava, 1942. október 8.
[2] KODÁLY, *Közélet, vallomások,* 38.

Kodály hatvanadik születésnapja tiszteletére 1942 novemberére kitűzték a Székely fonó és a Psalmus felújítását; az évad eleji magyar szemle műsorán ezért csak a Háry János képviselte őt. Összesen négyszer adták az évadban, ezzel előadásszáma az 1926-os ősbemutató óta elérte az 56-ot. Szép teljesítmény, noha tény, hogy a Háry játszottsága alig haladta meg a felét annak, amit a szemle másik Jánosa, a Kacsóh-féle János vitéz 1931-es operaházi bemutatója óta elért. Annyit azonban mindenképp tanúsít a Háry János statisztikája, hogy Kodály álma – az operaházi falakat hozzászoktatni a magyar népdal csengéséhez –, a negyvenes évek első felére számottevően előrehaladt a megvalósulás útján.

Bartók és Kodály a magyar zenés színpad közelmúltjából a vitathatatlanul nemzeti, és más-más értelemben ugyan, de éppoly vitathatatlanul avantgarde irányt képviselte. Ellentétben későbbi időkkel, a közelmúlt 1942-ben még túlterjedt az ő életművükön és irányukon. A szemle tanúsága szerint nagyon is határozottan őrizték reprezentatív helyüket a műsoron a zenei félmúlt konzervatívjai: Poldini Ede, Hubay Jenő és Dohnányi Ernő. Hogyan is maradhatott volna el a műsorról a Farsangi lakodalom, ez a cselekményében operettel kacérkodó vígopera, a maga megkésett neo-reformkori bájával, és húsz év alatt elért közel 130 előadásával? Hubay kiválasztott művét sem puszta tiszteletadásképpen vitték színpadra, mint ahogyan ez több darabja esetében kétségtelenül megtörtént még életében. Bájos színpadi játéka, a millennium előtt bemutatott Cremonai hegedűs annak idején óriási sikert aratott, az első világháború vége táján már századszor került színre Budapesten, s játszották vidéken és külföldön is. Érzelmes, könnyed, zsánerszerű zenéje, szolid, lírai dallamossága semmiképp sem maradhatott ki a magyar szemle műsorából, kivált, hogy a franciás zsánerű operácska nevezetes magyar stílű hegedűszólóval dicsekedhet, mit elragadtatott zeneírók némelyike a bemutató idején a világirodalom egyik legszebb hegedűdarabjának ítélt. Hubay maga játszotta, s hanglemez is megőrizte előadásában az érzelmes tételt.

Első operáit, így A cremonai hegedűst is, Hubay eredetileg francia szövegre írta. Dohnányi Ernő, az 1942-es magyar operaciklus ma operaszerzőként egy-egy dicséretes repríz ellenére alig ismert másik mestere eredetileg német szövegre komponálta mindhárom operáját, a Simona nénit, A vajda tornyát és A tenort. Ennek az a gyakorlati magyarázata, hogy az operák komponálásának másfél évtizedes időszakában részben saját elhatározásából, részben az ellenséges magyarországi körülmények elől menekülve, igyekezett gyökeret ereszteni a német zeneéletben. Géniusza és műveltsége egyébként is a klasszikus-romantikus német hagyományból táplálkozott, s a kísérlet, hogy legjelentősebb színpadi művét, A vajda tornyát utólag a székely ballada mezébe öltöztesse, köztudottan vitatható eredménnyel végződött. Az 1942-es szemlén szerepelt vígoperáját – A tenor – éppen az teszi egyértelműen sikeressé, hogy Dohnányi saját művészi szülőföldjén kalandozhatott benne: azt a zenével (és persze sörrel) átitatott német polgári miliőt elevenítette föl ironikus-érzelmes zenei modorban, amelyben ő, a 19. századi végi Pozsony neveltje igazán otthonos volt. Az opera szövege, mely szerint a dalosversenyre készülő férfinégyes váratlanul elveszti első tenorját, és pótlására egyetlen posszibilis jelöltet talál, a kocsmatöltelék fuvolást, remek alkalmat kínál a romantikus zenei múlt nosztalgikus persziflázsára. Így a második felvonás kezdetén: az énekes kvartett esti próbájának háttérében az egyik mesterdalnok leánya kalandba bocsátkozik a tilosban járó nagyherceggel – a zenében stílszerűen A bűvös vadász híres vadászkórusának játékos idézetével.

Távolabbi múltból kizárólag Erkelnek biztosítottak helyet a magyar dalmű 1942 őszi ciklusában. Ám tévesen következtetnénk ebből arra, hogy az Operaház két háború közti fénykorában teljesen elhanyagolta volna a 19. századi magyar operatermést. Ellenkezőleg: a harmincas évtized folyamán folyamatosan kísérletezett a magyar műfaji hagyomány feltárásával s újjáélesztésével. Közel ötven évvel az ősbemutató után elővették Erkel István királyát, s olyan kuriózumokat is színpadra állítottak, mint a Béla futása Ruzitska József zenéjével, az elsőként számon tartott kísérletet a nemzeti opera műfajában. Pótolták Mosonyi Álmosának az 1860-as években intrikák meghiúsította ősbemutatóját, s a századforduló idejéből is felidéztek két dalművet (Poldini: Csavargó és királylány, Rékai Nándor: Nagyidai cigányok). Tárgyilagosan meg kell állapítani, hogy a jóvátételi kísérletek nem jártak sikerrel, inkább csak aláhúzták a magyar operai hagyomány erőtlenségét. Szomorú tapasztalat, mely közrejátszhatott abban, hogy az Operaház az 1930-as években oratorikus művek szcenírozásával igyekezett kiegészíteni magyar műsorát. De más okokra is gyanakodhatunk. Oláh Gusztáv, a színház dramaturgiai arculatának egyik meghatározója, mint festő-díszlettervező, elsősorban nagyszabású tablók beállításában kereste egy-egy mű színpadi lényegét. Olyan produkciókban, mint a Psalmus Hungaricus, még inkább Liszt két nagy oratóriuma, a Krisztus és a Szent Erzsébet legendája, díszlettervezőként és rendezőként elemében volt, hiszen itt különösen gazdagon élhetett a nagytotálszerű színpadi megoldásokkal. E régebbi produkcióit a háborús magyar repertoárbővítés során Oláh újra színpadra vitte. A Krisztus szinte minden évadban játékrenden volt; a Szent Erzsébetet pedig 1943 szeptemberében az utolsó teljes évad megnyitójára újították föl.

Természetszerűleg megszakítás nélkül ott szerepelt az Operaház műsorán ama két mű, melyek közmegegyezés szerint megtestesítik a nemzeti romantikus operai hagyományt, Erkel Ferenc Hunyadi Lászlója s a Bánk bán. Utóbbi az 1940 márciusában színre vitt átdolgozott formájában mutatkozott a szemlén. Az új változat a „modern színpad", azaz az illuzionista realizmus igényeinek akart megfelelni. Oláh Gusztáv és Nádasdy Ferenc végezte el a cél érdekében szükségesnek vélt dramaturgiai munkát, Rékai Nándor pedig a zenét retusálta, meglehetősen mélyen belenyúlva az eredetibe. A nemzeti hagyománynak e historizáló szemléletű átigazítása belső bizonytalanságról árulkodott; leleplezte, hogy a jelenkori nemzeti kultúra képviselői másnak hiszik, másnak akarják látni és láttatni a múltat, mint amilyen az valójában volt. Dramaturgiailag távolról sem a legsúlyosabb, csupán a legfeltűnőbb s legvitatottabb módosítást jelentette, hogy az eredeti Bánk tenor szólamát baritonra írták át. Elsősorban az a cél vezette az átdolgozó csoportot, hogy a szólamot alkalmassá tegyék Palló Imre, a par excellence magyar énekes számára. Palló személyén át pedig talán a Kodály-hősök eszménye is ihlette a bariton-Bánkot, Háry János és a Székely fonó Kérője, a két alak, melyeknek Palló hasonlíthatatlan megformálója volt. De Oláh és Nádasdy motívumai között gyaníthatóan szerep jutott néhány újabban megismert 19. századi realista, történelmi műnek is az olasz és orosz operai múltból. A historizmus a harmincas évek végén gazdagította a budapesti repertoárt Verdi Simon Boccanegrájával és Borodin Igor hercegével. Mindkettőben bariton személyesíti meg a történelmi főalakot; egyébként mindkét szerep legsajátabban illett Palló Imre hangi és emberi jelleméhez. A két fiatal színpadi alkotó nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy Simon és Igor alteregóját felfedezzék a magyar romantikában, hogy „kibontsák" Erkel művéből a nagyszabású nemzeti dramaturgia lehetőségét, amit a szerző véleményük szerint elszalasztott. Igaz, hogy közben szem elől tévesztették azt, ami Erkel tenor Bánkját olyan megragadóvá teszi

– tudniillik, hogy ez az operahős nem a Simon Boccanegrák és Igorok előképe, hanem Otellóé, akinek megformálását az agg Verdi igazán nem műfaji konzervativizmusból bízta tenorhangra, több mint negyedszázaddal Erkel Bánk bánjának születése után. Mindenesetre Palló Imre oly nagy alakja volt a magyar operajátszásnak, hogy megérdemelte a szereplehetőséget, amellyel a maga módján nagyszerűen tudott is élni. Alakításában tompult az otellói, hősi hisztéria, amely nagyon is jelen van Bánk eredeti karakterében. Ám hangfelvétel bizonyítja: a honszerető magyar főúr hangját olyan nemes bensőséggel és arisztokratikus tartással szólaltatta meg, amilyenre tenorhang alig lehet képes.

Magyar dal- és táncjátéksorozatot az 1943-as évad elején is rendezett az Operaház. Huszonhat magyar művet tartottak repertoáron, ebből tizenhárom került előadásra a színház megnyitása utáni napok kizárólagosan magyar műsorán; a ciklus ebben az évben egy hétre korlátozódott. Összehasonlítva a programokat, nosztalgikusan kell megállapítanunk: az Operaház mindkét sorozatban ugyanazon szerkesztési elveket alkalmazta úgy, hogy közben magukat a műveket váltogatni tudta. Kókai István királya helyett a kortárs fiatal nemzedéket Ottó Ferenc Júlia szép leány című népi operaballadája képviselte. Szcenírozott Liszt-oratóriumai közül a színház ebben az évben a Szent Erzsébet legendáját tűzte ki. Kodálynak mindkét színpadi művét adták, elmaradt viszont A kékszakállú herceg vára. Új színnel gazdagította a balett-műsort Takács Jenő Nílusi legendája.

MAGYAR ZENE A MAGYAR RÁDIÓBAN
1940–1944

A magyar rádiózás történetében a háború kitörésével új korszak kezdődött. 1940 őszén csökkentették az adásidőt, úgyhogy átmenetileg veszélybe kerültek többek között a heti közvetítések is a budapesti Operaházból. 1941 nyarától a harci cselekmények miatt a második budapesti adó több ízben hónapokra beszüntette a sugárzást. A korlátozások a teljes műsorszerkezetet érintették, s különösen nagy kárt okoztak a művészi zenei adásoknak, mert – egyébként elfogadhatóan – a csökkentett adásidőben előnyt kaptak a tömegeket szórakoztató műfajok és műsortípusok.[1] Ám az 1941. év közepéig a világháború történéseinél sokkal közvetlenebbül politizálták a rádióműsort a történelmi Magyarország egykori területein bekövetkezett hatalompolitikai változások, az első és második bécsi döntést követő területgyarapodások, Kárpátalja megszállása, majd a délvidéki háború. Sok olyan következménye mutatkozott ennek az átpolitizálódásnak a zenei műsorokban, amelyek eszünkbe juttathatják a Faust-beli Brander szavát a politikus művészetről: „ein politisch Lied – ein garstig Lied" – (politikai dal! be ronda dal!). Mélynek hazudott kulturális barátságok omlottak össze egyik pillanatról a másikra, mint a jugoszláv-magyar kapcsolat 1941 áprilisában; és mély kulturális barátságok támadtak ott, ahol legutóbb még kölcsönös vádaskodás és lenézés harsogott, mint az új Szlovákia és Magyarország között. Mindeme váltásokat a rádió műsorlapja és maga a rádió ugyanazzal az Orwell képzeletét megszégyenítő, ijesztő, közönyös feledékenységgel közvetítette, amit a negyvenes éveknél közelebbi múlt átélői is jócskán megtapasztalhattak.

A magyar reconquista tényei és reményei nyomán a legkülönbözőbb műsorokban és műfajokban indult honfoglaló ősöket idéző kalandozás a visszatért végekre. Az úgynevezett szórakoztató szimfonikus zene szférájából származó példaként említjük a Székesfővárosi Zenekar 1941. július 13-i déli hangversenyének műsorát. Fridl Frigyes vezényletével elhangzott Bánáti-Buchner Antal 1. magyar rapszódiája, Kereszty Jenő A Tátrában című szvitje és Farkas Ferenc Kárpátaljai rapszódiája. A korszak még mindig legnépszerűbb műfajában fejezte ki örömét Erdély visszatértén azon éveknek egyik művészetében kimagasló és politikai alkatában jellegzetes énekese, Koréh Endre 1941. február 9-én, Erdélyi nóták című, egyebek mellett az érsemlyéni születésű Fráter Loránd és a Kolozsvárt született Balázs Árpád nótáit kínáló fellépésén. Egészen más Erdélyt idézett meg Török Erzsi műsora 1940. november 20-án – ő Bartók és Kodály székely-magyar népdalfeldolgozásaiból énekelt, Raics István zongorakíséretével. A székely népdal Erdélye a huszadik század első évtizedeiben még teljesen ismeretlen volt a Királyhágón inneni Magyarországon. Bartók, akit 1907-ben székelyföldi gyűjtőútján ért

[1] A Magyar Rádió aktáinak zenei vonatkozásait a tárgyi időszakból Simon Nóra gyűjtötte ki a Magyar Nemzeti Levéltárban. Regeszták, valamint a Rádióélet zenei tárgyú cikkeinek másolatai az MTA Bölcsészettudományi Központ Zenetudományi Intézetében.

az elhatározó parasztdalélmény, első érett kori énekes népzenei sorozatát, a Nyolc magyar népdalt éppen azért állította össze kizárólag Maros-Torda, Udvarhely megyékben, túlnyomóan pedig Csíkban gyűjtött dalokból, hogy a magyarországi városi zenehallgató közönségnek átadhassa Erdély ajándékát, a dalokban megnyilatkozó ősi magyarságot. Török Erzsi missziós népdalterjesztő munkájának évtizedei alatt számtalanszor énekelt a Nyolc magyar népdalból – 1940 őszi rádiófellépésén is négyet. Kodálynak a trianoni tragédia után kialakított nagy nemzeti integrációs programjában fő helyet foglalt el az új határokon kívül rekedt magyar etnikum, elsősorban a székelység népművészeti hagyományának tolmácsolása. Ezt a célt szolgálták a Magyar Népzene sorozatának első füzetei, illetve azok színpadi változata, a Székely fonó. 1940-es hangversenyén Török Erzsi a Kitrákotty-mesét énekelte a Magyar népzene sorozatban megjelent zongorakíséretes formájában.

Politikai sorsfordulók tehát kétségtelenül újszerű vonásokat rajzoltak a Magyar Rádió arculatára a negyvenes évtized kezdetén. De az állami politika és művelődéspolitika mégsem manipulálta minden részletre kiterjedően a rádió műsorát, holott az intézmény lassan valódi tömegközlési eszközzé izmosodott: az előfizetők létszáma a megnagyobbodott országban 1941-re elérte a 600 000 főt. A műsorok szelleme tanúsítja, hogy a társadalmi változatlanság, a nyugalom fontosabb szempont volt, mint a mozgósító, propagandisztikus hatékonyság. Még a zsidóellenes rendelkezések végrehajtásában is bizonyos kényelmességgel jártak el. A könnyűzenében alig is volt más választásuk. Kozma Miklós, a Magyar Rádió Részvénytársaság elnöke egy magánlevélben kénytelen-kelletlen beismerte: „ellenségeink felé nem tárható fel, hogy zsidó szerzők művei nélkül kétheti anyagot sem tudna a rádió összeállítani, s különösen nem a közönség által követelt tánczenét".[2] Mindazonáltal szépítenénk a helyzetet, ha teljes körűnek ábrázolnánk a rezisztenciát a politikai nyomással szemben. Hogy a negyvenes évtized elején kiéleződött a vita a modern, amerikai stílusú tánczene körül, az valószínűleg részben összefüggött a törvényileg is szentesített antiszemitizmussal. Azonban a „jazz" ellenfelei közül csak keveseket fűtött nemzetiszocialista szenvedély. Hisz oly sokak szemében volt szálka a modern tánczene! Berzenkedtek ellene ceciliánusok és dalárdisták, purista népdalimádók és európéer klasszikuszene-barátok, nemzeti és kozmopolita avantgardisták, opera-, operett- és nótahívők, indulórajongók és a mozgalmi tömegzene elkötelezettjei. Ha semmi másban nem is, abban mindannyian egyetértettek, hogy a modern amerikai stílusú tánczenére fenntartás nélkül alkalmazni kell a voltaire-i követelést: *écrasez l'infâme!* A Rádió felelősei az egyetlen taktikát követték, amit a modern tánczene növekvő népszerűsége mellett követhettek: papíron időnként kampányokat hirdettek ellene, a jazz elnevezést kiiktatták a műsorból és a műsorújságból, a gyakorlatban azonban tág teret adtak a műfajnak. Vitathatatlan politikai tekintélyre hivatkozhattak, a német propagandaminiszterre, aki a közbéke megóvása érdekében az amerikai típusú tánczene irányában a saját táborának szélsőséges ideológusai ellenében is mindvégig

[2] A művészi zene terén a kizárás könnyebben ment, és teljesebb is volt. Mindenesetre az ellenállás és késleltetés szándékának jeleivel itt is találkozunk. Műsorújságbeli mintavételünk szerint 1940 tavaszán még több zenekar játszott Weiner-művet, többek között az Operaházé Dohnányi vezényletével. 1941 januárjában Szervánszky Péter előadta a köztiszteletben álló mester Lakodalmasát, májusban pedig Böszörményi Nagy Béla és Falaky Mária két zongorán szólaltatta meg a Tündértáncot a Csongor és Tünde balettzenéből.

nagyfokú türelmet tanúsított. Ezért bizonyára akceptálta, hogy az 1943 márciusában Berlinbe indított magyar zenészküldöttség tagjai között ott volt Orlay Jenő, azaz Chappy is, aki még 1942-ben is büszkén hirdette a nyilvánosság előtt, hogy zenekarával együtt az amerikai néger jazzt képviseli. Chappy minden aknamunka ellenére rendíthetetlenül őrizte helyét a rádióműsoron a német megszállásig.

A *tömegnek* sugárzott zenében tehát kompromisszumos és kiegyenlítő taktika érvényesült az ideológiai főkérdésben: tudniillik, hogy mennyire legyen és lehet a rádió műsora magyar. Magyart a magyarnak – e megvesztegetően természetesnek hangzó követelés teljesítése bizony nehézségekbe ütközött, és ezt mindenkinél jobban tudták az illetékesek. Így írt a Magyar Rádió részvénytársasági közgyűlése elé terjesztett jelentés az 1943-as évről:

> Zenei műsorainkat is jellegzetesen magyarrá kívántuk tenni. De a magyar zeneirodalom termékei mennyiségileg csak kis hányadát alkotják a világ zeneirodalmának. Tekintettel arra, hogy a sűrű ismétlődéseket kerülni kívántuk, viszont adóállomásaink naponta átlagban közel 17 óra zenét sugároznak, nagy feladat elé állított bennünket a magyar muzsika túlsúlyának biztosítása. Ennek ellenére már 1943. november havában az összes zenei műsorszámok 62%-a magyar volt.

Mindazonáltal e büszke a nemzeti túlsúly csak a statisztika értéksemleges közegében érvényesült. A büszkén hirdetett eredmény csak azokat a hallgatókat és művelődéspolitikusokat elégítette ki fenntartások nélkül, akik lényegében közönyösek voltak a zene minden formájával szemben. Mások, akik szorosabban kötődtek valamilyen zenefajtához, vegyes érzelmekkel vették tudomásul a magyar zenei műsorhányad feltartóztathatatlannak látszó emelkedését. A művészi zene híveinek körén belül senki sem álmodozott abszolút magyar túlsúlyról, sőt minden zenész örömmel üdvözölte a lehetőséget, hogy az európai múlt és jelen remekművei a rádió segítségével eljuthatnak a szélesebb közönséghez. A magyar zene intenzívebb ápolását világért sem az európai műzene rovására követelték: inkább az általuk selejtesnek tekintett, s a műsor túlnyomó részét kitevő könnyűzenét kívánták korlátozni. Számukra, a magasabb műzene alkotóinak és fogyasztóinak maroknyi csoportja számára csekély vigaszt kínált, ha a rádióműsort elárasztó könnyűzenei dömpingről elmondhatták: selejtes ugyan, de legalább magyar. Ugyanígy nem tette elnézőbbé a komoly zenével közönyösen vagy ellenségesen szemben állók hangadóit, hogy az általuk hallani sem kívánt művészi zene most nagyobb arányban volt magyar: változatlanul követelték minden *opus-zene* visszametszését, vagy éppen gyökeres kiirtását a rádióműsorból. E követelésből a korban a Rádióhoz érkezett levelek tanúsága szerint még a legszélesebb kedveltséget élvező komoly zenei műfajt, az operát sem vették ki. Óriási szakadékok tátongtak tehát a magyar zenei ízlésben, és a Rádió, a nemzetnek a harmincas évek végétől egyszerre ígéretes és fenyegető helyzetében egyfelől igyekezett minden ízléscsoportot kielégíteni, másfelől, amennyire módjában állott, a kiegyezés, a nemzeti türelem irányába is ösztökélni képviselőiket. A Rádió volt talán az a virtuális színtér, amelyen a végtelenül tudatos és megfontolt műsorszerkesztés jóvoltából a kiegyezés részben meg is valósulhatott. Persze a kompromisszum más formákat öltött az évtized elején, mint a háború előrehaladtával. A második korszakban általában véve növekedett a szorosabb értelemben vett könnyűzene aránya, nagymértékben csökkent viszont a régi rádiózásra oly jellemző könnyű-komoly hányad.

Ennek jegyében szorította ki a magyar balett- és szvitzenét a sokkal egyértelműen szórakoztató jellegű film- és szalonzene. Elszaporodtak a „mindenki kedvére" típusú műsortípusok, amelyek – mint a későbbi esztrád – voltaképp minden hallgatót kielégítetlenül hagytak. A korábban szinte kasztosan elkülönülő rétegműsorok már 1942–1943 folyamán kezdték elveszíteni éles kontúrjaikat, főképpen a műsorrend középső tartományában. A minőségi és műfajbeli határok elmosódása a német megszállás után egy csapásra mindenféle különbség megtagadásába ment át. Jellemző a magyar zene terén bekövetkezett változás. A korábbi, műfajilag még mindig többé-kevésbé elkülönülő nemzeti zenei műsorok helyett bevezették a Magyar zeneszerzők félórája című programot. Ez naponta jelentkezett, és mindig mást hozott: hol magyar nótát, hol Liszt-műveket, hol operettet, hol új magyar szimfonikus zenét a Rádiózenekar előadásában, modern magyar zongorazenét vagy magyar filmslágereket, vagy éppen Kodály Orgonamiséjének közvetítését a Bazilikából, Pécsi Sebestyén előadásában. Tévednénk, ha e műsorkoncepcióban németellenes nemzeti egységfront nyomát látnánk; kiötlőinek gyanítható szándékával szemben a kísérlet a *magyar faj* szellemi egységét sem mutatta fel. Inkább a gyarmattá lett ország egy szintre hozott, differenciálatlan zenei képe bontakozott ki benne.

Az évtized kezdetén a Magyar Rádió zenei adásidejének nagy részét még kétfajta élő műsortípus tette ki: helyszíni közvetítések és stúdióműsorok; ezeket általában egy-egy műfajnak szentelték. Helyszíni közvetítéseken és stúdióadásokban magától értődően főként magyar előadók szerepeltek, s ebből – kivált a könnyű műfajokban – a magyar zene előkelő helyezése is következett. Kávéházi, színházi, hangversenytermi közvetítések jócskán kivették részüket az operett, a nóta, a cigányzene kultuszából, olyan műfajokat preferáltak tehát, melyekben jelentős részben sajátosan magyar szórakoztató zenei hagyomány testesült meg. Ekkoriban még igen magas nívón állott a honi triviális műfajok előadói gyakorlata is. Voltak kiváló operaénekesek, mint Nagy Izabella, a Háry János első Örzséje, vagy a már említett Koréh Endre, akik a cigány kísérte nótázásban egyéniségük spontán és harmonikus kifejezésének egyik elsődleges eszközét látták; voltak prímások, mint az akkoriban elhunyt, országosan meggyászolt Magyari Imre, akik a 19. századi nagy elődökre emlékeztető stílussal és virtuozitással hódítottak.

Cigányzene és magyar nóta mellett a korabeli rádióstatisztikák a magyar termésű közhasználatú zene kategóriájában külön szerepeltetik a népdalt. Tudvalévő, hogy az intézmény 1936-tól élen járt az etnográfiai hitelű népzenei felvételek készítésében; Bartók, Kodály és Lajtha László irányításával sorozatosan rögzítették paraszténekesek produkcióját (Pátria népzenei gramofonfelvételek). Igaz, ritkán fordult elő, hogy ezekből az eredeti felvételekből valamit műsorra tűzzenek. De előfordult ilyen eset: 1943 szeptemberében hangzott el a Gyimestől Kőszegig című műsor, amelynek zenéjét a Rádió Élet szerint Lajtha László válogatta a rádió néprajzi felvételeiből. Nem az autentikus népzene térhódítását jelzi tehát, hogy a műsorstatisztikák a háborús években a népdalkultusz csodálatos kivirágzását tanúsíthatták. 1943 utolsó hónapjaiban az összes zenei műsornak állítólag 12 százalékát tette ki népdal, a nótával körülbelül azonos arányban. Bár a statisztika hitelességéhez kétség férhet, az vitathatatlan, hogy a negyvenes évek rádióműsorán sűrűn szerepeltek népdalok, ám akkor is, mint később, elsősorban feldolgozás formájában. Az új magyar iskola népdalfeldolgozásai egyre nagyobb helyet vívtak ki maguknak. Énekes szólófellépések mellett e növekedésben a legnagyobb szerepet a kórusmozgalom játszotta. Különösen az évtized elején jutott feltűnően nagy hely a kóru-

soknak, amelyeknek repertoárján épp ekkoriban következett be a Kodály által kezdeményezett népdalirány áttörése. Sok kórusműsor tevődött össze kizárólag újabb keletű magyar népdalfeldolgozásokból. Kodály, Farkas, Vaszy, Veress, Ádám Jenő tételei mellett a kórusok legtöbbször, legnagyobb kedvvel Bárdos Lajos népdalfeldolgozásait énekelték.

Más tényezők is hozzájárultak a rádiós népdalhullám kialakulásához. 1942 januárjában Ádám Jenő szombatonkénti népdalismertető és népdaltanító félórát indított Magyar lélek, magyar ének címmel; műsora hamarosan elérte azt a közkedveltséget, amit ennek az istenáldotta tehetségű zenepropagátornak többi egyidejű és későbbi vállalkozása elért a rádióban és televízióban. Az előadásokkal párhuzamosan kéthetenként félórás népdalhangversenyt rendeztek, s ezeken, mint a korabeli híradás tájékoztat, szólóénekes vagy egyszólamú kórus igazi népdalokat adott elő cigányzenekari kísérettel, azzal a bevallott céllal, hogy a nótát és a népdalt közelebb hozzák egymáshoz. Ezek után a cigányzenekar ötvenes évekbeli átminősítése népi zenekarrá csak keveseket érhetett meglepetésként. Későbbi fejlemények ismerői tudják, hogy a stíluselegyítés mit eredményezett: a népdal nem győzedelmeskedett a nóta felett, ellenkezőleg, a nótás előadásmód magához hasonította a népdalt, amit a népdalmozgalom oly nagy igyekezettel bányászott ki a nóta hordaléka alól.

Mi sem jellemzőbb a Rádió tudatos egyensúlypolitikájára, mint hogy a népdal ápolásával egyidejűleg a nóta valamiféle revivalját is kezdeményezte. Molnár Imre, 1941 novemberétől az intézmény zenei tanácsadója magyar dal, magyar nóta és cigányzene ügyben, az Ádám Jenő-féle népdalsorozat ellentettjeként Magyar népmuzsika címmel nótaműsor-sorozatot indított. Minden különbség ellenére célkitűzései egyben-másban kísértetiesen emlékeztettek az előbbiére: a nóta ápolását, előadási színvonalának emelését és – mint mondta – „a cigány tapintatos oktatását" kívánta elérni. Figyelmet érdemel az a javaslata, ami majd az ötvenes években, az Állami Népi Együttes és a Rádió Népi Zenekarának megalakulásával lesz általános gyakorlattá: hogy a színvonal emelésére a fiatal zeneszerzők hangszereljenek cigányzenekarra.

Molnár Imre magyar zenei törekvéseinek másik központi műfaja a magyar műdal volt. Ez, abban az értelemben, ahogy a kor felfogta, a mai hallgató számára a lehető legidegenebb, legismeretlenebb terület. Akkoriban azonban a magyar műdal nagyon is előtérben állott: a magyar dalhangverseny a negyvenes évtized legelején még a Rádió egyik legkedveltebb műsortípusa volt. Többnyire kevésbé ismert művészek és művésznők énekeltek tételeket a századfordulótól a jelenig terjedő kor ambiciózus magyar műdalirodalmából. A szerzők többségének neve ma már lexikonadatként sem él a zenetörténeti emlékezetben. Ott voltak köztük a Lányi-dinasztia tagjai – idősebb és ifjabb Ernő meg Viktor –, Farkas Ödön, Bertha István, Tarnay Alajos, Dienzl Oszkár, Csiky János, Szabados Béla, Náray Antal, Igyártó Kálmán, Noseda Károly, Hubay Jenő, Kacsóh Pongrác, Clement Károly, Kun László, Rékai Nándor, Székács Aladár, és a legtöbbet énekelt szerzők egyikeként Lavotta Rezső, a Nemzeti Könyvtár Zeneműtárának őre. Molnár saját bevallása szerint 26 000 magyar dal kartotékját őrizte gyűjteményében. Mindent meg is tett a propagálásuk érdekében; még 1944 júniusában is: kezdeményezte a Műdal magyar mesterei sorozat megindítását. De minden igyekezete ellenére a régi magyar műdal napjai akkor addigra számlálva voltak. Két erős vetélytársa is támadt. Az egyik az új stílusú magyar népdalfeldolgozás; ekkor már kevés énekes akart vagy mert magyar dalműsort összeállítani Kodály vagy valamelyik ifjabb szerző népdalfeldolgozása nélkül.

Másfelől a fiatalabb énekesek némelyike a magyar dalt szívesebben művelte sanzonszerű, modern, városi formáiban. Évtizedes hagyománya volt ennek is a magyar dalirodalomban, s most új hajtásai nőttek az irodalmi sanzonnak Farkas Ferenc, Ottó Ferenc, Lisznyay Szabó Gábor, Horusitzky Zoltán és mások jóvoltából. Emellett megjelent egy még újabb típus is, olyan fiatal szerzők jóvoltából, akik tudatosan és mindennemű hamis szégyenérzet nélkül helyezkedtek a komoly- és könnyűzene mezsgyéjére. Olyan, szalonzenéjükről, könnyű szimfonikus műveikről, operett- és filmzenéjükről máig széles körben ismert nevű szerzők tartoznak e csoportba, mint Vincze Ottó, Kemény Egon vagy Polgár Tibor. Dalaik hűséges tolmácsa volt a negyvenes évek elején Nagykovácsi Ilona, akire mint táncdalénekesnőre, ma már csak az idős nemzedék emlékezhet. Nagykovácsi zongora vagy szalonzenekari kísérettel évről évre új magyar dalsorozatokat mutatott be a Rádióban: férje, Polgár Tibor Babits- és Kosztolányi-dalait, Kemény Egon Kosztolányi- és Juhász Gyula-megzenésítéseit. E produkcióit számos hangfelvétel örökíti meg.

*

A harmincas évek végétől a zenei műsoroknak is figyelembe kellett venniük a szövetségi politika szempontjait. Egyes hatalmak, különösen a totális berendezkedésű Itália és Németország masszívan éltek a szervezett külföldi művészeti propaganda eszközével. Magyarországot szoros kapcsolat fűzte a tengelyhatalmakhoz, s ha magától is értődik, hogy olasz és német zene ettől függetlenül is bőséggel szerepelt a műsoron, az állam- vagy intézményközi egyezményekkel irányított művész- és műsorcsere már az új típusú művészetpolitikai külkapcsolatok eredőjeként jelent meg. Keretében nagy számban léptek fel olasz és német előadók, kerültek műsorra olasz és német kortársi művek. Politikai okból, a finn–szovjet háború miatt tört előre a finn zene a negyvenes évek elején; a műsorülések elé került adat szerint 1940-ben 341, finn szerzőtől származó mű hangzott el. A maga szerény eszközeivel Magyarország is igyekezett művészeti propagandát kifejteni a határokon kívül, s ebben a Rádiónak jelentős szerep jutott. Akkoriban az éter – akárcsak a levegő – még sokkal kevésbé volt szennyezett, mint manapság. Középhullámú adásokat kontinensnyi távolságban is meghallgathattak az érdeklődők. Annál inkább fájlalták a magyar zene hívei, hogy az új magyar műveket többnyire a kis teljesítményű Budapest II adón sugározták, amit külföldön egyáltalán nem, de országosan is csak korlátozottan lehetett venni. Talán e panaszokra válaszul iktatták be 1940 őszén az elsődlegesen külföldnek szóló rövidhullámú műsorba a magyar zene kiválóságait bemutató új sorozatot. Ezzel az amerikai földrészt célozták meg, kifejezetten a kulturális propaganda eszközeként. Havonta tervezték egy-egy műsor közvetítését élő magyar szerzők alkotásaiból; a hangversenyekhez életrajzi ismertető és interjú járult. Zenetörténeti pillanatban hangzott el az első adás: 1940. október 7-én Bartók Béla állt a mikrofon elé. Utoljára lépett be a budapesti stúdióba, amelynek addig gyakori, szívesen látott vendége volt; egyes időszakokban Budapesten csak a Magyar Rádió műsorában szerepelt. Különös előzékenységről tanúskodott, hogy három nappal Amerikába indulása előtt a Rádió módot adott neki amerikai tervei ismertetésére s ezzel némi előzetes hírverésre az amerikai magyarság körében. A rövidhullámú nemzeti zenei adások sorában Bartók után Kodály következett, és csak harmadiknak Dohnányi, aki mint az intézmény fő-zeneigazgatója, bizonyára a házigazda számára kötelező udvariasság okán engedte maga elé érdemes pályatársait. Zenéjéből zongora-

darabok mellett a zongora-zenekari Gyermekdal-változatok és a népszerű Szimfonikus percek adtak ízelítőt a tengeren túlra. Biztos adatunk van Farkas Ferenc szerepléséről a negyedik rövidhullámú adásban, Viski Jánosét az ötödikben csak valószínűsíteni tudjuk. A Rádió Élet s a zenei sajtó ezután nyomát veszti a magyar zeneszerzőket bemutató rövidhullámú sorozatnak; lehetséges, hogy a politikai viszonyok megakadályozták a folytatást.

Amennyire futólagos áttekintés alapján megítélhetjük, a második világháborúban a Magyar Rádió nem érvényesített diszkriminációt a művészi zenei műsorok összeállításában. Francia zenét amúgy is játszhattak volna, minthogy a megszállás alatt álló Franciaország baráti államnak számított. De időről időre kitűztek angol műveket is, például Elgartól, valamint sűrűn leforgatták az Amerikában élő orosz Stravinsky meglévő lemezeit. Még vizsgálni kell, vajon a keleti front megnyitása nyomán korlátozták-e átmenetileg az orosz zene előadását. 1943-ban mindenesetre megfogalmazást nyert az egyik műsorülésen: „A rádió olyan zeneműveket, amelyek klasszikus művészi értéket jelentenek és közkincsei az emberi kultúrának, habár szerzői a jelenleg ellenséges országok valamelyikének szülöttei is, bármikor nyugodtan műsorra tűzhet." Magától értődő álláspont, mondhatnánk, ha az első világháború nem szolgált volna ellenkező előjelű példákkal. Ám a műsorok tanulmányozásából levonhatjuk a következtetést, hogy más összefüggésben a zenei irányítókban óhatatlanul felerősödött a kultúrpolitikai érzékenység. Ha korábban elsősorban pénzügyi okból igyekeztek egyformán kielégíteni a legkülönbözőbb igényű előfizetők csoportjait, a negyvenes években feladatukká vált a lakosság hangulatának befolyásolása. A hangulatjavító tevékenységbe a nemzeti önkép ápolása is beletartozott. A politikai viszonyok változása többször kényszerített ki kisebb-nagyobb iránymódosítást. Ezek néha csökkentették az értékszintet, de az átmeneti visszaesés későbbi értéknövekedés forrása is lehetett. Nézzük ennek a hullámzásnak egyik feltűnő esetét, a Rádió saját rendezésű zenekari hangversenyeinek műsorát. A negyvenes évek elején többnyire délidőben adtak efféle hangversenyeket; műsorukon nagy helyet foglalt el a szimfonikus könnyűzene a Budapesti Hangversenyzenekar, majd a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével. E félkönnyű hangversenyek ugyanolyan sajátos, elkülönülő kategóriát képeztek a műsorrendben, mint az este sugárzásra került valódi szimfonikus hangversenyek, illetve a szalonzenekari, a szalon-kamarazenei, vagy a fúvószenekari adások. A könnyű zenekari hangversenyek műsorát gyakran állították össze tisztán magyar számokból. Régi vágású szalonzeneszerzők darabjai mellett az új magyar iskola tagjainak könnyed alkotásait is játszották. Dohnányi Ernő, a Rádió főzeneigazgatója egyik nyilatkozatában külön fel is szólította a fiatal szerzőket, hogy műveljék a könnyebb műfajokat. De capricciók, balettzenék, bábjátékzenék, vígjátéki nyitányok, rapszódiák, szvitek termelésében az akkori ifjak és legifjabbak külön felszólítás nélkül is élen jártak. Néhány tétel, mint Vaszy Viktor 1931-es keltezésű Vígjátéknyitánya, valóságos slágerré vált a programokon.

A háború során a viszonylag igényesebb szimfonikus könnyűzene szolgáltatása csökkent, a valóban igényes műsorú zenekari stúdióhangversenyek száma pedig radikálisan visszaesett. 1940/1941-ig ezeket az Operaház zenekara teljesítette, utóbb a stúdióban jóformán már csak az intézmény saját zenekarát foglalkoztatták. A Rádiózenekart első alakjában 1931-ben hozták létre tízegynéhány főből álló szalonzenekarként. E formációban működött még a negyvenes évek elején is, ám az egyre többet foglalkoztatott együttes, amelynek műsorát viaszlemezre rögzítve is állandóan ismételték, e megterhe-

lést csak úgy állhatta, ha létszámát megerősítették. A növekedés örvendetes módon viszszahatott a zenekar és gazdája, a Rádió ambícióira. Forrásaink elárulják a törekvést, hogy a zenekarnak fokozatosan egyre komolyabb feladatokat adjanak, és végül igazi hangversenyzenekarrá fejlesszék. Szerződtetett karmesterei Fridl Frigyes, Bertha István, Vincze Ottó és Rajter Lajos közül elsősorban utóbbi feladatává lett az emeltebb szimfonikus repertoár gondozása. De Dohnányi Ernő is dolgozott a Rádiózenekarral. Vezényletével az együttes már 1941 őszén Liszt-hangversenyt adott a mester születésének 130. évfordulóján, pár héttel később pedig a Dohnányi kísérőjeként megkezdte Mozart zongoraversenyeinek sorozatos előadását. Egy év múlva azután bekövetkezett a rádiótörténeti bejelentés: a Magyar Rádió vezetősége elhatározta, hogy 1943. január 1-jei hatállyal 40 főre emeli zenekarának törzslétszámát, s ezzel valódi szimfonikus zenekar alapjait rakja le. E nap a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarának születésnapja. Hogy az újszülött életképes, azt a Rádió a következő évadban a zenekar nyilvános hangversenysorozatával bizonyította. A hangversenyek színteréül Budapest legnagyobb befogadóképességű színházterme, az egykori Népopera, majd Városi Színház, ekkoriban Magyar Művelődés Háza szolgált. A Ház gazdája, a Népművelési Bizottság évtizedek óta szervezte az iskolán kívüli zenei népművelést a fővárosban, s bizonyosan örömmel fogadta az újabb lehetőséget, hogy magasrendű zenét kínálhasson a kevésbé tehetős rétegeknek. Ez egybevágott a Rádió kinyilvánított szándékával. Viszonylag alacsonyan, egy és három pengő között szabták meg a jegyárakat. A koncertek, bár nyilvánosság előtt zajlottak, mégis sajátosan rádiós rendezvények maradtak – jegyekhez jutni ugyanis csak a legutolsó havi rádió-előfizetési szelvény felmutatásával lehetett. Szelvény fölmutatása nélkül is bizonyára beengedték a főméltóságú kormányzói családot, amely jelenlétével adott magas társadalmi rangot a Magyar Rádió nyilvános zenekari hangversenysorozatát megnyitó 1943. október 7-i koncertnek. A 70 főre felduzzasztott, frakkos Rádiózenekar élén Liszt, Chopin, saját és Csajkovszkij-művekből összeállított programot vezényelt Dohnányi – német szerzők feltűnő mellőzésével. A Sergio Failoni vezényelte, 1943. novemberi második hangverseny műsora pótolta a mulasztást; Weber, Beethoven és Richard Strauss darabjai közé azonban politikus módon orosz szerző műve került francia hangszerelésben (Muszorgszkij–Ravel: Egy kiállítás képei). Kiváló fiatal magyar hangszeres szólisták működtek közre a hangversenyeken: az elsőn Chopin-versenyművet játszott Károlyi Gyula, a másodikon Martzy Johanna hegedült. Nevek, melyeket a háború után felnőtt nemzedékek legfeljebb csak lemezfelvételekről ismerhetnek. Jelek szerint a Rádiózenekar hangversenyeit 1944 áprilisáig megrendezték; a műsorok egyelőre feldolgozásra várnak. Ha a magyar szimfonikus zene a nyilvános koncerteken feltehetően kisebb helyet kapott is, a stúdiókoncertek igyekeztek a honi szerzőket kárpótolni. 1944 májusában Ottó Ferenc Szimfóniáját, Vaszy Viktor, Rékai Nándor tételeit játszották, máskor magyar szerzők nyitányaiból állították össze a műsort.

A Magyar Rádió zenei műsorainak sorában régóta különös figyelemben részesült az opera. Az adások többsége még a negyvenes években is helyszíni közvetítés volt a magyar királyi Operaházból. Ha számban talán nem is, az operaházi kapcsolások időtartama bizonyára megközelítette a kávéházi közvetítések kontingensét. Minthogy az Operaház fokozta erőfeszítéseit a magyar színpadi zene ápolására, egyre több magyar művet közvetíthettek és közvetítettek is onnan. Ebben a tekintetben a szerkesztőség nem ismert aggályokat: 1941. február 6-ra A csodálatos mandarin közvetítését is kitűzte. Tudvalévő, hogy a bemutató elmaradt, a közvetítés tehát meghiúsult. Dohnányi azonban

kárpótolta a Bartók-hívek (egyelőre nyilván kisszámú) csoportját. Március 24-én, a Bartók 60. születésnapjának tiszteletére rendezett rádióhangverseny záró számaként az Operaház zenekara élén elvezényelte a Mandarin zenéjéből készült szvitet. Négy nappal később közvetítették az Operaházból Bartók műsoron lévő két másik színpadi művét. Egyetlen hét leforgása alatt tehát mindhárom Bartók színpadi mű elhangzott a Magyar Rádióban. De többször meghallgathatták az érdeklődők Kodály dalműveit is; a Psalmus Hungaricust pedig saját rendezésű hangversenyein is többször előadatta a Rádió. A Zene című folyóirat előzetes híradása szerint 1941–1942 fordulóján a Kodály-év nyitányaként a hangverseny-bemutatót megelőzve előadták a Páva-variációkat a szerző vezényletével. Egy évre rá, 1942 decemberében Kodály 60. születésnapja tiszteletére két rádiós hangversenyt rendeztek.

Műsorstatisztikai felmérés nélkül is kijelenthetjük, hogy a Magyar Rádió művészi zenei programjaiban a világháború előtt és alatt lényegesen nagyobb teret kapott a honos szerzők zenéje, mint a későbbi évtizedekben. A műsorok számottevő hányadát kitevő stúdióbeli szóló- és kamarahangversenyek többségén legalább egy magyar mű elhangzott, és sok hangversenyt szenteltek kizárólag magyar szerzőknek. Az előadók örömmel álltak a nemzeti műsorpolitika szolgálatába; az a benyomásunk támad, hogy a romantikából örökölt természetes kötelességnek engedelmeskedtek: a nemzeti zenét játszani kell. E hagyományt a huszadik században megerősítette és megújította a nemzeti repertoár nagyszerű gyarapodása Dohnányi, Bartók, Kodály, Weiner életművével. Zongoristák előszeretettel játszottak sorozatot Liszt, Dohnányi, Kodály, Bartók darabokból. Vezető kamaraegyüttesek, például a Waldbauer- vagy a Szentgyörgyi-vonósnégyes gyakran tűzték ki Kodály és Dohnányi kamaraműveit, utóbbiakat sokszor az illusztris szerző személyes közreműködésével. Bartók vonósnégyeseinek stúdió-előadásairól nincs tudomásunk; rendszeresen leadták viszont az egyetlen közkézen forgó vonósnégyes-lemezt, a második kvartett Pro Arte felvételét. Számos kórushangverseny műsorát tették ki magyar népdalfeldolgozások vagy egyházi művek. Volt a Rádióban Kodály bemutató-hangverseny is, 1943. október 10-én Forrai Miklós kamarakórusa a következő, frissen elkészült műveket énekelte: Cohors generosa, Gömöri dal, Szép könyörgés, A székelyekhez. Rendszeresen közvetítettek magyar orgonazenét, sőt a magyar orgonairodalom bemutató hangversenyét is: 1942. január 20-án a műsorlap szerint Kapy Králik Jenő magyar bemutató hangversenyt adott orgonán, Gárdonyi Zoltán, Szatmári-Sauerwald Géza, Lisznyay-Szabó Gábor és a saját szerzeményeiből. Egy ízben klarinétra írott új művek bemutatójára is sor került – 1943 májusában Váczy Károly játszotta Kazacsay Tibor és Gárdonyi Zoltán klarinétdarabjait. Montágh Lajos több ízben adott magyar gordon-, azaz nagybőgőhangversenyt. Ugyancsak kultiválták a honi hegedűirodalmat, Hubay Csárdajelenetein vagy Zsolt Nándor szalondarabjain kívül is. Végh Sándor a korszak egyik ifjú, de máris széles körben elismert hegedűseként hűséges zongorakísérőjével, Veress Sándorral a stúdióban éppoly elkötelezetten vállalta a jelenkor hegedűdarabjainak tolmácsolását, mint a hangversenyteremben. Végh és a szerző mutatta be Veress Sándor Nógrádi verbunkját; a produkciót a rádió viaszlemezre rögzítette és többször leadta. Később hanglemezfelvételen is megörökítették ezt a hangulatos Veress-művet Zathureczky Ede szólójával, a zeneszerző kíséretével.

*

A negyvenes évtized elejére a magyar művészi zene két újító mesterének, Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak nagysága és nemzeti jelentősége általánosan és hivatalosan elismertté vált. Elkerülhetetlen volt, hogy ez az általános, tartós és intenzív tisztelet az utánuk következőkre ambivalens hatást gyakoroljon. Bartók és Kodály árnyékában nehéz volt elérni, hogy fiatal zeneszerzőt teljes értékű művésznek ismerjen el a köztudat. Jól lehetett érzékelni, hogy az elődök nagysága a követőket mintegy mesterségesen süvölvényállapotban tartotta. Életük ötödik évtizedének küszöbét taposó szerzők tűntek a közönség, a szakma s a maguk szemében „fiatal szerzőnek". Volt olyan megfigyelő, aki e szűnni nem akaró ifjúságban annak bizonyságát látta, hogy a Bartók és Kodály után fellépett nemzedéktől vagy nemzedékektől csupán korlátozott művészi rangú teljesítmény várható, és kellő szerénységre intette tagjaikat vállalkozásaikban:

> Ami pedig számottevőbb fiatal komponistáink működését illeti, csupa véglet, csupa pazarló nagyot akarás, megoldatlan és félbe maradt „remekmű", másrészt olcsó, megalkuvó, idegen szellemű tucatzene.

Téved, aki azt hiszi, elvetemülten ellenséges kritikus volt az illető: Farkas Ferenc szólalt meg e szkeptikus hangon, közismerten és elismerten az elsők egyike az ifjú zeneszerzők falanxában.[3] Mások viszont a leghatározottabban visszautasították a korlátozást (vagy önkorlátozást). Mint Bartók és Kodály követői, mindegyikük kezében érezte az ominózus marsallbotot, mint a közkatonák Napóleon grande armée-jában. Szereplési igényeik érvényesítéséért a maguk egyelőre szerényebb eredményei mellett a nagyok vitathatatlan érdemeire is hivatkozva küzdöttek. Magabiztosság és gyengeségtudat egyformán jelen volt a Bartók és Kodály utáni zeneszerző nemzedékek önértékelésében. A kettőből együttesen következett az akkoriban aktív közép- és fiatal generáció sajátos megjelenése: kivéve a legerősebb egyéniségeket, egymás utáni nemzedékek léptek föl tudatosan „epigonként", azaz utószülöttként; a generációk tagjai célzatosan szerveződtek az utódok csoportjává, vagyis iskolává. Valós alapját adta az iskolás összetartásnak, hogy a középkorú és ifjú komponisták jelentős része valóban egy iskolából, a Kodályéból került ki. De az iskolafogalom túl is nőtt e realitáson: az érintettek magukat kimondva-kimondatlanul a Kodályénál sokkal tágasabb csoport tagjának, munkásának érezték: meggyőződésük szerint Bartók távozása és Kodály nemzeti ikonná emelkedése után ők képviselték a *magyar zenét.* Összefügg a szimbolikus értelemben véve iskolaszerű fellépéssel a zeneszerzők törekvése a reprezentatív megjelenésre a közönség és a hivatalos művészetpolitika nyilvánossága előtt. A magyar zeneszerzés bemutató hangversenyek, sorozatok és fesztiválok bűvöletében élt; mintha a hangadó komponisták lebecsülték volna azon előadásokat, amelyeken „csak úgy", a hétköznapi zenei élet egyik eseményeként hangzottak el műveik, szemben azokkal az alkalmakkal, amelyeken együtt, vagy legalábbis valamilyen megkülönböztető keretben, címke alatt léphettek föl.

[3] *Remekmű vagy irányított zene,* Magyar Élet (1939. július), 25–26; utánközlés in *Farkas Ferenc írásai,* 50–51. Farkas véleményével vitába szállt Ottó Ferenc, *Remekmű vagy irányított zene,* A Zene 21/1 (1939. október 15.), 13. Farkas a következő számok egyikében megerősítette álláspontját: *Viszontválasz Ottó Ferencnek,* uo., 21/3 (1939. november 15.), 43–45.

Nyomatékkal követelte nemzeti jussát az új magyar zene falanxa a Rádiótól is. Ez természetes: a Magyar Rádió addig is sokat adott a magyar kortárs zenének, márpedig követelni attól szoktak, aki amúgy is ad. Gyaníthatóan fokozta a fiatal nemzedékek igénybejelentésének hevességét a jellegzetes rádiós pszichózis. Ha a Zeneakadémián vagy az Operaházban hangzott el új mű, a szerző a hallgatók konkrét számától függetlenül úgy érezhette, jelen volt és hallotta az egész világ – de legalábbis mindenki, aki számít. Ha viszont a rádió napi tizennyolc órás adásidejében egy-egy zenekari hangversenyen vagy szólófellépésen hangzott el darabjuk, kísértette őket a gyanakvás, a mű elmerült a végtelen és tarka műsoráradat anonimitásában. Így érezték akkor is, ha a valóságban a rádióközvetítést történetesen sokkal többen hallották, mint a nyilvános hangversenyen jelen volt pár száz – olykor csak pár tucat – érdeklődő ugyanazon mű előadását. A magyar művészi zene képviselőit nyomasztotta a jeltelenség, és olyan műsortípust követeltek, amely megkülönböztető cím alatt sorozatosan mutatja be új szerzeményeiket a rádióban. Az intézmény már az 1939/1940-es évadban meghallgatta a szerzők kérését. 1939 őszén érlelődött meg az elhatározás, amelyről A Zene 1940 januárjában szerkesztőségi cikkben adott hírt: a fiatal magyar zeneszerzők közös kérésének eleget téve, a Rádióban „jövő hónaptól kezdve havonként ismétlődően külön magyar hangversenyek lesznek »mai magyar zeneszerzők« címen, melyeken sorra kerül minden arra érdemes magyar kompozíció. A mai magyar zeneszerzők hangversenyeinek műsorát a zeneszerzők maguk határozhatják meg". Biankó csekket kaptak tehát a zeneszerzők; mi sem természetesebb, mint hogy az ajándékozásnak ebben a szép pillanatában lírai hevület öltötte el szószólójukat:

> Egyik vezércikkünkben azt írtuk, hogy olyan viszonyokat kell teremteni, melyek úgy hatnak a magyar alkotóművészetre, mint napfény a gyümölcsre. A Rádió igazgatóságának ez a rendelkezése is biztosan sok gyümölcsöt érlel. Kétségtelen, hogy sok új kompozíció fog születni és sok zeneszerző tehetsége fog ezáltal kibontakozni. [...] És elérjük végre azt – legalább a kisebb lélegzetű műveknél – hogy nem marad jó magyar mű bemutatatlanul.[4]

Álom és valóság ritkán találkozik problémátlanul. Mindjárt az indulás késett valamelyest; bár 1940 februárjára ígérték, csak április 4-én hangzott el az első adás „Mai magyar szerzők" fejléc alatt. Azután jó ideig elmaradt a folytatás; szó se volt a tervezett havonkénti jelentkezésről: csak 1940 őszén rendeztek megint két hangversenyt. Dohnányi Ernő főzeneigazgató 1940 októberében a Rádió Életnek adott nyilatkozatában ismét megígérte, hogy lehetőleg havonta rendszeresítik a bemutató hangversenyeket, az 1941-es év mégis mindössze öt ilyen adást hozott. Alig is lehetett volna ez másképp, hiszen mind 1940-ben, mind 1941-ben hosszabb időre leállították a Budapest II adóállomás működését, márpedig a kortárs zeneszerzők darabjait ezen a szerény energiával sugárzó adón közvetítették.

Mégis csak az igazság felét mondanánk ki, ha a sorozat kezdeti akadozásáért általánosságban a háborút tennénk felelőssé. 1942–1943-ban, amikor a háború terhei egyre súlyosabban nehezedtek az ország lakosságára, az ősztől tavaszig tartó hangverseny-

[4] A Zene 21/6, (1940. január 15), 83–84.

évadban kilenc, illetve nyolc adással, vagyis havi jelentkezéssel valóban sikerült rendszeressé tenni az új magyar zene sorozatát. A már többször leírt nemzeti felbuzdulás eredményeként 1943 karácsonyán az érintettek már a „mai magyar zeneszerzők" sorozatának 25. adását ünnepelhették. A műsorújság tanúsága szerint még 1944 januárjában és februárjában is jelentkezett a műsor. E tanúságnak azonban csak fenntartással hihetünk. A régi rádiózásban az előzetesen kinyomtatott program elég gyakran változott, különösen új magyar zenei stúdióhangversenyek esetében, ráadásul háborús körülmények között. Mindenesetre az 1943 decemberéig lebonyolított hangversenyek teljesítménye tekintetében megbízhatunk Hajdu Mihályban; az adásokban többször szerepelt zeneszerző-zongorista A Zene lapjain részletekbe menő statisztikai összefoglalást közölt a műsorokról, az előadókról, sőt a pénzügyi háttérről is: elárulta, hogy a rádió 5820 pengőt fizetett ki a 25 hangverseny közreműködőinek.

> Ez aránylag nem nagy összeg, ebből bizony még 3 nyilvános hangversenyt sem lehetett volna rendezni. A rádióban viszont minden rendezési költség elesik (az előadók tiszteletdíján kívül) és így olcsón lehet szerzői hangversenyt tartani a legkiválóbb előadóművészek közreműködésével. Ezért is van nagy jelentősége ennek a hangversenysorozatnak.[5]

Megtudjuk a jubileumi felsorolásból: huszonöt hangversenyen 36 szerző 175 műve hangzott el 58 előadó és 9 együttes tolmácsolásában; saját darabjuk interpretátoraként szerzők is szerepeltek. Bár ez a műsormennyiség a rádió teljes műsorának csak elenyésző töredékét tette ki, a kortárs hazai kamarazene hangversenytermi játszottságával összemérhetőnek bizonyult. A hangversenyeken bemutatott 61 zongorakíséretes dal, 55 zongoradarab, 4 kétzongorás mű, 36 kamaramű, 9 kórusmű műfaji szempontból is jellemző keresztmetszetét adta a korabeli magyar termésnek a kamarazene területén. Zenekari hangversenyt csak egyet iktattak a sorozatba, éppen a jubileumi huszonötödiket, műsorán öt darabbal. Magától értődik, hogy a nagyok, Dohnányi, Bartók, Kodály, valamint az elsősorban kórusra komponáló Ádám Jenő és Bárdos Lajos darabjai kimaradtak a sorozatból. Nem vették fel Lajtha László egyetlen darabját sem. Az akkori idősebbek – ötvenesek vagy ötven felé közelgők – közül Kazacsay Tibor és Szatmári-Sauerwald Géza kapott szót. De elsősorban a fiatalabb nemzedékek képviseletét szorgalmazták. Valóban kimagasló arányban voltak jelen a műsorokon a harmincadik és negyvenedik életévük között járó eminensek, a korszak minden fórumon legtöbbet foglalkoztatott zeneszerzői: Farkas Ferenc, Gárdonyi Zoltán, Hajdu Mihály, Horusitzky Zoltán, Kenessey Jenő, Ottó Ferenc, Tóth Dénes és Veress Sándor. Mellettük feltűnő nagy számban és öntudattal léptek föl a legfiatalabbak, a harminc év alattiak vagy harminc körüliek: az 1912-es születésű Geszler György és Pongrácz Zoltán, az 1913-ban született Dávid Gyula, Lisznyay-Szabó Gábor és Szervánszky Endre, valamint az 1915-ös évjárathoz tartozó Huzella Elek. Maros Rudolf, aki 1917-ben született, és két, szinte még csodagyerekszámba vehető zeneszerző-tehetség, az 1919-es Sugár Rezső, és az 1920-as Járdányi Pál képviselte a legifjabbakat.

[5] HAJDU Mihály, *A mai magyar zeneszerzők huszonötödik rádióhangversenye,* A Zene, 25/5, (1944. január 3.), 65–67.

Hogy a Rádió ilyesféle ambiciózus bemutató sorozatai milyen széles körben s milyen intenzitással képesek népszerűsíteni a kortársi zenét, azt alig lehet felbecsülni, nemhogy egzaktul lemérni. E sorozat ellen tiltakozó leveleket ugyan nem őriz a Rádió levéltára, ellentétben például a nótarajongók kifakadásaival az operaközvetítések túltengése ellen. De e tényben ne keressük a tetszés jelét; inkább arról lehetett szó, hogy a zeneszerzőkön és legközelebbi híveiken kívül a hallgatók túlnyomó többsége figyelmen kívül hagyta az adásokat. Keveset tudunk arról is, hogyan értékelte a bemutatókat a kortársi szakvélemény. Rádióhangversenyekről általában nem jelentek meg kritikák, és mivel akkoriban magnetofon híján még nem lehetett tartósan rögzíteni a produkciókat, elesik a közvetett bizonyíték is, amivel az ötvenes évek elejétől fogva a legbiztosabban tudjuk mérni, mennyire becsülte a Rádió zenei vezetősége az általa bemutatott új darabokat: a tartósított rádiófelvétel. Annál világosabban vall viszont az utókor megbecsüléséről, hogy öt-tíz évvel keletkezésük és rádiós bemutatójuk után, vagy még később, a negyvenes évek eleji újdonságok egy részét stúdiófelvételen rögzítették. E később készült felvételek tanúskodnak róla, hogy a régebbi keltű művét utóbb is reprezentatívnak érezte maga a szerző, és annak ítélték előadók és szerkesztők is. A negyvenes évek elején bemutatott darabok közül később felvétel készült Szervánszky Endre vonósnégyeséből: az 1938-ban befejezett nagyszerű mű, amely oly nagy feltűnést keltett az 1943-as Magyar Zenei Héten, a koncerttermi bemutatót megelőzően, 1942. március 11-én elhangzott már a Rádió sorozatának egyik hangversenyén. Készültek hangfelvételek más negyvenes évek eleji művekből is. Mindjárt az első magyar bemutató hangversenyen elhangzott a nemzedék vitathatatlan vezetőalakjától, Veress Sándortól néhány tétel a műjegyzékben 1938-as évszámmal jelzett Húsz zongoradarabból a szerző előadásában. Később a zeneszerző kisebb ciklusokat állított össze a Húsz zongoradarab tételeiből; maga az eredeti ciklus kiadatlanul maradt. A hangverseny műsorán szerepelt az önállóan kiadott Kis szvit, az önállóan megjelent Hét magyar táncból négy, Csárdás címen a Húsz zongoradarab 7–10. tétele, és az ugyancsak e ciklusban található Kőrösfői ének. Veress Sándor darabjaival a további magyar bemutató hangversenyek műsorán is találkozunk. Újra fellépett a zongorista-zeneszerző már 1940 szeptemberében, a második hangversenyen, egy vagy két zongoraszonatinájával; az egyik utolsó műsorban, 1944 januárjában pedig az érdemes dalénekes, Veress Endre énekelte népdalfeldolgozásait a komponista kíséretével.

A rádiósorozat második évadában, az 1941. március 15-ére meghirdetett kamarazenei hangversenyen az eredeti tervek szerint Kenessey Jenő kamaraegyüttesre írott szonátájának, és Hajdu Mihály dalainak kellett volna szerepelniük, de azután rövid határidővel műsorváltozás történt, és a stúdióban a Rádió Élet bizonysága szerint a mondott napon Basilides Mária jelent meg, hogy elénekelje Horusitzky Zoltán kínai versekre írott dalait. Basilides Mária közismert elkötelezettséggel állt ki kortársainak zenéje mellett; Bartók és Kodály népdalfeldolgozásain kívül ifjabb szerzők dalait is énekelte. Fellépése bizonyosan nagyban növelte a hangversenysorozat presztízsét, persze csak akkor, ha valóban megtörtént – ezt legfeljebb csak fültanúk vallomása alapján lehetne tökéletes biztonsággal megállapítani. Horusitzky dalciklusával a rádiósorozatban ismét a kortársi magyar termés maradandó értékű része kapott nyilvánosságot. A kínai poézis – vagy az, amit a magyar irodalmi reflexió számára a fordító Kosztolányi Dezső kínai poézisként prezentált – feltűnő népszerűségnek örvendett magyar zeneszerzői körökben: Sugár Rezső és Kósa György is komponált kínai dalokat. Horusitzky Zoltán dalait hall-

gatva könnyen rájöhetünk e rokonszenv okára. A versek egyszerű, tömör formái és természeti jelképekben gazdag nyelve mintha a népdal örökségét őriznék, ezáltal megfelelnek a kor magyar dalirodalmában uralkodó lírai léptéknek. Ugyanakkor a kínai versek mégsem népdalok, különösen nem Kosztolányi kifinomult átköltésében; árad belőlük az évezredes keleti művészet koncentrált érettsége, amit a huszadik század Európája izgalmas dekadenciaként élt meg. Egzotizmus, epigrammaszerű jelképiség, chansonhang, népdalosság – ilyen stíluselemeket kínál a zeneszerzőnek a Nyugat stílusába oltott keleti líra. Horusitzky érzékenyen közvetíti a versek nyelvi-képi finomságait. Ha azt hisszük, a magyar népzenén iskolázott szerző zenei képzeletében a kínai versek mindenekelőtt az ötfokú hangrendszer asszociációját keltik fel, csak részben találjuk el a valóságot. Teljes egészében pentatonikus dal csak egy van a sorozatban, a negyedik, Vándorlegény című. De itt az ötfokúságot inkább stílusjátéknak érezzük, mint uralkodó alapmodusnak: Horusitzky a vándorlegényt a karakterjelzés szerint „bölcs humorral" ábrázolja, mintegy magyar pásztorként – vagy inkább kondásként: a strófikus dalban ereszkedő dallamvonalú, kanásztáncritmusú magyar népdalt imitál. A kíséret pedig megmarad Bartók korai népdalfeldolgozásainak egyszerűségénél. A többi dal kifinomultabb, egzotikusabb keletiességet lehel. Bennük csak egyes jellegzetes lépései bukkannak föl a félhang nélküli pentatóniának, mellettük olyan hangnemek és fordulatok is felhangzanak, amelyek a századelő orientalizmusainak tárházából származnak: üres kvintek sora, nagyterces pentatónia, ritkán használt diatonikus modusok idegenesen hangzó kivágásai, más rendszerű hétfokú foltok, nyolcfokú skála, bőkvartos dallamok, amelyek az egészhangúságot sugallják és a Pillangókisasszony borongósabb pillanatainak jellegzetes auráját idézik. És persze minduntalan Kodályt, amint dalaiban Ithakába hajózott hűtlen idegeneket, vagy hervadó ligeteket sirat. Ám Horusitzky formái szerényebbek; többnyire egyetlen ívelt dalstrófa terjedelmében mozognak, beszélő, sanzonkarakterű dallamsorokkal. Távoliság, időtlenség, mulandóság szól az aforizmás, bölcselkedő hangból, de fátylak mögül: a szerző ügyel rá, nehogy színt kelljen vallania, komolyan gondolja-e, amit mond, vagy játszik csupán.

Gyakran megszólaltak a kortárs zeneszerzőknek szentelt rádiósorozatban azóta teljesen, vagy részben elnémult szerzők. Példaképp említsük Lisznyay Szabó Gábort, kinek előadták dalait, kamaraműveit, sőt a 25. jubileumi koncerten egy zenekari szerzeményét is, a Zenei képeskönyvet. Lisznyay Szabó Siklós Albertnél, Harmat Artúrnál és Dohnányi Ernőnél végezte tanulmányait. Még harmincadik életévét sem töltötte be akkoriban. Komponistaként, valamint előadóként legfontosabb közlési eszköze az orgona. Hangszerére írott zenéjének stílusáról a mai zenehallgatónak képet adhat az 1937-ben orgonára írott két magyar pastoral. E két bensőséges tételt Gergely Ferenc adta közre a Magyar orgonazene című kottakiadványban, és hanglemezen is megjelentek. A pastoral karácsonyi orgonazene, a karácsonyi időben a Rómában muzsikáló környékbeli pásztormuzsikusok dudajátékának ihletére alakult ki a barokk korban. A dudajáték motívuma halványan kihangzik Lisznyay Szabó első magyar pastoráljából is, melyben magyar népi karácsonyi dallamot dolgoz fel. Háromszor szólaltatja meg a dalstrófát – utoljára kánonban, két szólamban; közben pedig kétszer ugyanazt a fantáziaszerű közjátékot. Szolidan, de hatásosan ellentétezi figurációkkal, mixtúrás akkordokkal és érzékeny hangnemi kitérőkkel a népének zenei világát.

A rádiós bemutató hangversenyeken fel-feltűnt az idősebb nemzedék egy illusztris képviselőjének neve, az 1892-ben született Kazacsay Tiboré. Nagy tekintélynek örven-

dett a zeneéletben, mivel 1933-tól ő felügyelte a magán-zeneiskolákban folyó oktatás szakszerűségét. Nemcsak zeneszerzőként, de teoretikusként is foglalkozott a huszadik század zenéjével, melynek összhangzatvilágáról 1944-ben könyvet jelentetett meg. Képzeletét elsősorban a zene ábrázoló ereje ragadta meg, amit olyasféle témaválasztások jeleznek, mint a Böcklin-szvité; ezt a rádióban 1943 májusában mutatta be Váczy Károly modern magyar klarinétművekből összeállított hangversenyén. Ugyancsak az ábrázoló jelleg dominál egy másik Kazacsay-ciklusban: Egy humorista vázlatkönyvéből; zongorán Wehner Tibor játszotta a magyar szerzők sorozatának 1944. januári hangversenyén. Wehner Tibor később is elkötelezett tolmácsa maradt a szerzőnek. Az ő játékát rögzíti a Magyar Rádió gyűjteményében az egyetlen felvétel, amely Kazacsay zongorazenéjét képviseli.

VISKI JÁNOS INDULÁSA

Viski János gyerekemberként hegedűsnek készült; szülővárosában, Kolozsvárott a konzervatóriumban folytatott komoly hangszeres tanulmányokat. Tizenkilenc éves korában ébredtek fel zeneszerzői ambíciói. Kielégítésükhöz szűknek találta Erdélyt. A legszigorúbb és legeredményesebb magyar zeneszerzési tanfolyamra, a budapesti Zeneakadémiára iratkozott be, Kodály osztályába. Iskoláját 1927-től 1932-ig látogatta. Tanulmányait huszonhat évesen fejezte be. Ami ezután történt, az különösnek tűnt a kortársak szemében. Viski ugyanis egyike volt a ritka Kodály-tanítványoknak, akik a tőkét, amit a mester által kiadott végbizonyítvány képviselt, nem akarták azonnal tanárként, karmesterként, vagy más gyakorlati muzsikuspályán kamatoztatni, lehetőleg a magyar fővárosban. A diploma birtokában visszatért, sőt visszavonult Erdélybe, s nyolc évig csak látogatóként tűnt fel Budapesten. Alkalmatlanságát ismerte volna be azzal, hogy kivonult a szakmai konkurenciából? Valójában másról volt szó. Viski Szilágyzoványban telepedett le, s mezőgazdasági akadémiai végzettségét felhasználva gazdálkodni kezdett kis birtokán. Gazdálkodni – és komponálni, minden külső megrendelés vagy alkalom sürgetése nélkül, a bemutatás lehetőségével mit sem törődve.

Valóságos berzsenyiáda volt ez, vaskos anakronizmus a 20. század közepén. Több oka is lehetett, hogy Viski ezt az életmódot választotta, amelyre – hangsúlyozzuk – nem kényszerült, de amit kartársaival szemben megengedhetett magának. Először is: ami Magyarországon végképp idejét múlta, a birtokos-nemesi művészetkultiválás, az Erdélyben a két háború között még időszerű volt, sőt parancsolóan újra időszerűvé vált – a magyar művészetet az elcsatolt földön egyedül az egyes ember áldozatkészsége ápolta és éltette, az állam segítsége nélkül, sőt az állam ellenséges nyomásával küzdve. Az erdélyi magyarság kulturális állapota a két háború között a 19. század eleji helyzetre emlékeztetett. Nagyobb szabású muzsikuskarriert építeni magyar zenésznek ott nem lehetett, csakis Magyarországon; ezt a megoldást azonban Viskinek bizonyára tiltotta az erdélyi mentalitás, a hűség a szülőföldhöz, a hepehupás vén Szilágyhoz. De minden érzelmi és politikai motívumon túl sajátos alkata és munkamódja miatt is kereste a magányt és nyugalmat az életmű megalapozásához. Tanítványa és életrajzírója, Dobos Kálmán szerint Viski „szinte aggályos művészi lelkiismerettel, évekig hordozta nagyszabású művek témáit, és még akkor is sok változtatást eszközölt a partitúrákon, amikor leírta őket."[1] Ha legalább az első időben nem biztosítja az aggályosan lelkiismeretes művészi munkához a megfelelő, nyugalmas feltételeket, ha kortársai többségéhez hasonlóan Budapesten kényszerül egzisztenciát teremteni úgy, hogy hajnaltól napestig tanít, előadókat toboroz, kiadókkal levelez, vagy társaságot alapít, Viski valószínűleg képtelen lett volna megírni azt a két-három nagyszabású alkotását, amelyekkel egy csapásra megalapozza zeneszerzői hírnevét, mikor az idő elérkezik: hat-hét évvel a zeneszerzői diploma elnyerése után.

[1] Dobos Kálmán, *Viski János élete és művészete,* Budapest, Püski, 2005, 36.

Szilágyság falusi magányában Viski megkomponálta első érett műveit. Formátumuk és apparátusuk elárulja, magának dolgozott, nem kacsintott az előadói- és felvevőpiacra. Népdalfeldolgozások vagy kamaraművek helyett – amelyeket énekes és hangszeres kollégák esetleg előadnak kamara- vagy kórushangversenyen – őt szinte kizárólagosan a gyakorlatban legnehezebben elérhető médium, a nagyzenekar foglalkoztatta. Kétéves felkészülés után, lassú tempóban komponálta meg 1934–1935-ben az öttételes Szimfonikus Szvitet. A mű sorsa kezdetben mintha igazolni akarta volna a sok panaszt az új magyar zenekari művek előadásának nehézségeiről. Két évvel elkészülte után, 1937 decemberében jutott csak nyilvánosság elé, először a Magyar Rádióban, Vaszy Viktor vezényletével. Ugyanő mutatta be aztán a következő év március 31-én a Székesfővárosi Zenekarral a Vigadóban. Már az első előadás után álmélkodva fedezte fel a szakmai közvélemény a szerzőt, ezt a berkeken kívüli idegent. Jellemző képet festett fellépéséről 1961-ben Farkas Ferenc, szomorú alkalomból: sajnálatosan korán távozott pályatársát búcsúztatva.

> Alig több mint húsz esztendeje annak, hogy az akkor még teljes ragyogású Vigadó hangversenytermében egy zenekari próbán szerény, rokonszenves fiatalember ült mellém. Erdélyből jött, neve Viski János. Első műve, a Szimfonikus Szvit akkoriban került Budapesten előadásra. Ez a darab egyszeriben ismertté tette a fiatal komponista nevét a szakkörökben, örömmel vettük tudomásul az új mű friss, fiatalos, üde hangját, arányos formáját, kitűnő hangszerelését. Előzményeiről nem tudtunk, szerzőjének korábbi kísérletezései, előző szárnypróbálgatásai nem voltak előttünk ismeretesek, ez a darab egyszerre, váratlanul toppant be zenevilágunkba.[2]

Ám a Szimfonikus Szvit, ez az előzmények nélküli sikerdarab nem ezen a bemutatón invokálta igazában Viski áttörését, hanem a következő, valóban mesébe illő fordulattal. A „vidéki" zeneszerző ugyanis, a maga szerény, de célratörő módján Vaszy mellett Dohnányi Ernőnek is elküldte a darab partitúráját. A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának elnök-karnagya nem mutatta be, de tett valami sokkal fontosabbat: elküldte Willem Mengelbergnek, az amsterdami Concertgebouw vezető karmesterének. Dobos Kálmántól tudjuk, hogy „Mengelberg azonnal felkereste levelével a szerzőt és nagy elismeréssel írt a szvitről. Egyben közölte, hogy felveszi azt műsorába."[3] Mengelberg 1939. március 6-án a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának hangversenyén a Városi Színházban Beethoven Coriolan-nyitánya és Csajkovszkij 6. szimfóniája között adta elő Viski János Szimfonikus Szvitjét. Hogy művét nagy külföldi karmester elvezényelje Budapesten, az olyan megtiszteltetés volt, amelyben magyar zeneszerzők közül csak Bartóknak és Kodálynak volt része. Jelen esetben még honi szakmai körökben is alig ismert ifjú szerző részesült a dicsőségben, vagyis mintegy magától értődő természetességgel megtörtént az, amit a magyar zeneszerzők körei követeltek ugyan, de a beteljesülés csekély reménye nélkül: hogy a vendég karmesterek budapesti koncertjükön az ifjú magyar nemzedék darabjait is tűzzék műsorukra. Dobos szerint a Szvit Mengelberg szolgálata révén Európa-szerte felhangzott, majd áttört egy másik, magyar zeneszerzőket szorongató korlátot is, a kiadás nehézségeit: a partitúra megjelent a bécsi Universal

[2] *Viski János,* in *Farkas Ferenc írásai,* 71–72.
[3] Dobos, *Viski élete,* 20.

kiadó gondozásában. Viski egyéb művei követték. Persze az Universal akkor már nem volt, nem lehetett az avantgarde zenének az a világkiadója, mint korábbi évtizedekben. Ausztria német megszállása után árjásították; Bartók és Kodály éppen akkoriban folytattak eredményes küzdelmet azért, hogy megszabaduljanak kötelékéből. 1939 szeptemberében kitört a háború; a kiadó promóciós lehetőségei, ha maradtak egyáltalán, még inkább a német érdekszférára szűkültek.

Az öttételes Szvit első hangversenytermi előadása vegyes visszhangot keltett, ami nagyon is természetes dolog, ha meggondoljuk, milyen sokféle ideál és ideológia formálta akkoriban a kritikai véleményeket. Bár a technikai színvonalat minden kritikus elismerte, a mű karaktere egyes bírálók szemében kevésbé tűnt vonzónak. Viski Kodály iskolájából jött, s az ifjúkori mű a mester közvetlen, erős hatásáról árulkodik: a Háry-muzsika mesésen egyszerű, élénk színeit és alakzatait választja a zenei karakterábrázolás kiindulópontjául. De bármennyire epigoni a munka, határozottan vannak újszerű vonásai is, noha habozunk annak eldöntésénél, vajon az egyéniség, vagy inkább a kor, az új nemzedék hozza magával az újdonságokat. Közvetlenség és bizonyos kifejezésbeli naivitás jellemzi a partitúra olykor ábrándos, máskor érzelmileg hevült vagy tréfás lapjait, egyáltalán nem Kodály alapjában véve mindig komoly szellemében, hanem inkább visszanyúlva az ifjú Bartók szvitjeihez és talán – mint Jemnitz Sándor kritikájában megjegyezte – Weiner Leó posztromantikájához. A romantikus visszahajlás a harmincas évek végén erősen „benne volt a levegőben", a negyvenes-ötvenes évtized fordulóján pedig egyenesen eluralkodott a magyar zeneszerzésben. Ha nem ismernénk a keletkezés dátumát, a szvit egyes hangvételeit könnyen ehhez az utóbbi évkörhöz kapcsolnánk: a játékosság, a film- és balettszerűség, a formálás egyszerűsége akkor jellemzi majd általánosan a zenei köznyelvet. Igaz, az akkori átlagzenében hiába keressük azokat az erényeket, amelyeket az 1939-es Mengelberg-féle előadás után Tóth Aladár így summázott: „Ilyen változatosságában is egységes, gazdagságában is tisztán, üdén csengő, levegős partitúrát csak a zenekari kompozíciótechnika vérbeli virtuóza írhat."[4]

Szimfonikus Szvitjének váratlanul nagy sikere, valamint a hirtelen mérhetetlenül kitágult előadási horizont valóságos alkotói lázat idézett elő Viski Jánosban. Lassú, aggályos komponálásnak semmiképp sem minősíthetjük az 1937 és 1939 közötti évek munkatempóját. Előbb férfikari műveket írt, talán Kodály biztatására, aki ekkoriban a dalárdák megmagyarításának programját tűzte zászlajára. 1938-ban ismét nagyzenekarra komponált, Két magyar táncot, amelyekben Dobos Kálmán verbunkoselemeket fedez fel. Végül a Mengelberg-siker után írott Enigmában érkezett el Viski a minden zeneszerző által vágyva vágyott, egyben kritikus pontig, ahol első ízben tölti ki teljességgel tehetsége, zeneszerzői karaktere inherens formátumát. Hogy ettől a ponttól nehezebb új partokhoz továbbindulni, mint idáig eljutni, azt, mint látni fogjuk, Viski pályája hosszú hallgatással illusztrálja. Mindenesetre az Enigma a nemzedék magyar zenéjének legszélesebb körű és legsokoldalúbb sikerét aratta. Szerzője mély tisztelettel Willem Mengelbergnek ajánlotta a művet, de nem Mengelberg, hanem Sergio Failoni mutatta be 1940. október 18-án az Operaházban, a Filharmóniai Társaság Zenekarának élén. Hamarosan műsorára vette a Székesfővárosi Zenekar is. 1941-ben Viski megkapta érte a Kisfaludy Társaságtól a Greguss-érmet. A Bartók-életrajz ismerőinek fülében a

[4] 1939. március 9. Újraközlés in *Tóth Aladár válogatott zenekritikái 1934–1939*, szerk. Bónis Ferenc, Budapest, Zeneműkiadó, 1968, 467–468.

Greguss-érem aranya kevéssé tisztán cseng: a Viski János kitüntetését megelőző ötéves periódus legjobb zeneművéért járó példányát a társaság rossz kompromisszum szándékától indíttatva a harminc évvel korábban írott Első szvitért ítélte Bartók Bélának, s ezzel kiváltotta a mester indignálódott visszautasítását. Viski kitüntetése körül is összecsaptak az eltérő vélemények. Ebben az esetben azonban semmiképp sem lehetett a döntést kárhoztatni: a mű új volt, jelentékeny, s hogy olyan módon volt az, ami a Kisfaludy Társaságnak is tetszett, különösen azok után nincs okunk ironizálni vagy épp háborogni, hogy utóbb olyan időket is megértünk, mikor Zsdanov, Benke Valéria, vagy Aczél György tetszése lett a kompozíció minőségének legfőbb mércéje.

Viski Enigmája szabályszerű programzene a szó 19. századi értelmében: drámai-elbeszélő szimfonikus költemény. Úgy tetszhet, mintha ebben végleg eltávolodnék Kodály attitűdjétől, legalábbis ami a koncepciót illeti. Hiszen Kodálynak még a programzenéhez legközelebb járó műve, az ifjúkorban megírt, majd Toscanini biztatására átdolgozott Nyári este is inkább atmoszferikus kép, semmint valódi zenei narratíva formáját ölti. Valójában azonban Viski megint közvetlenül követi a kodályi programot. Közismert, hogyan törekedett Kodály a melódia nélkül maradt régi magyar versek, a nagy nemzeti költészet zenei újraélésére-újraélesztésére. Viski Enigmája ugyanerre vállalkozik; Balassi Bálint azonos című allegorikus költeményét választja témául, a csodálatos rejtvényes képet a tavon úszkáló szerelmes hattyúpárról, s a hattyúk „szebbikét" „csalárd képpen" elragadó keselyűről. Dobos Kálmán említi, hogy Viski kezdetben a kodályi megkésett melódiák mintájára tenorszólót akart megbízni a költemény tolmácsolásával; később azonban a tisztán zenekari elbeszélés mellett döntött.

A végső forma semmi nyomát sem mutatja bárminemű vokális fogantatásnak. A Szimfonikus Szvitben megtalált képszerű hangszeres nyelv uralkodik, csak sokkal erőteljesebb, nagyobb stílű, nemesebb, igazabban romantikus fordulatokban. Ahogy Balassi versében, a zenekölteményben is a tájképeken átszűrt finom, tartózkodó és harmonikus lírai érzelmek teszik ki a terjedelem nagy részét. Ha van az Enigmának formai értelemben vehető hiányossága, akkor az éppen e lírai képsorozat bizonyos hosszadalmassága. A főgondolat előtt inkább csak függönyként emelkedik fel az ambiciózus, nagyromantikus, szinte heroikus hangvételű nyitó allegória, az enigma, a „rejtvény" zenei jelképe, holott a zeneszerző nyilvánvalóan a nagyszabású szonáta-expozíció főtémájának szerepét szánja neki. Viski lírai hangja igen gazdag és árnyalt, de nem szubjektív, nem expresszív, végképp nem expresszionista. Sokat bíz a dallam öntörvényű szépségére, talán még többet a szóló fúvós hangszerek természeti, pásztori koloritjára: a költemény zeneileg úgy bontakozik ki, mintha a csendesen úszkáló hattyúk minden fordulatban új meg új, lényegileg mégis hasonló dalt énekelnének. Ennyi békés szépség után a zenének viszonylag egyszerű eszközökkel sikerül valódi zenei katasztrófát feltornyoznia a rejtvényes dráma fordulópontján. Mint vihar fekete felhőből, olyan zabolátlan vadsággal csap le a hattyúk énektavára a kromatika keselyűje. Kétségtelen, hogy az ábrázolásnak effajta figuralitása szokatlan jelenség volt a modern kori magyar zeneszerzésben. Viski megint megelőzte korát; programzenét írt, olyan közérthetőt és realistát, amilyet tíz évvel később a politikai esztétika hüvelykszorítóval akar majd kikényszeríteni a zeneszerzőkből. Vagy talán mégsem olyat: hiszen az ötvenes évek realizmusvitáiban sem ő, sem mások nem hivatkoztak az Enigma mintapéldájára. Mert hát politikai vagy másféle ideológia – amiről a programszerűség ürügyén valójában a vita folyt az ötvenes években – se pozitív, se negatív előjellel nincs Viski Enigmájában.

Nagy sikerei minden bizonnyal akkor is kimozdították volna falusi magányából a zeneszerzőt, ha a történelem fordulata nem változtatja meg a politikai környezetet. Ámde Észak-Erdély visszatérése Magyarországhoz új helyzetet teremtett, és Viski élni akart és tudott az új helyzettel. Mikor a szilágyzoványi remete 1940 őszén Budapestre jött, nemcsak az Enigma bemutatója állt küszöbön, de megkezdődött tanári pályafutása is. Egy évig a Nemzeti Zenedében tanított hangszerelést, azután kinevezték a Kolozsvári Konzervatórium igazgatójának. Újabb egy esztendő múltán ismét Budapesten van, s itt megtalálja végső munkahelyét mint a Zeneakadémia zeneszerzéstanára. Alkotóként az Enigma megírása után azonnal új mű komponálásába fogott. Mikor 1940. október 17-én a szimfonikus költemény bemutatójára Budapestre érkező szerzőt a Magyar Nemzet tudósítója terveiről kérdezte, azt a választ kapta, hogy legsürgősebb teendője a Hegedűverseny befejezése. A fogalmazásmód arra utal, hogy a kompozíció már előrehaladott állapotban volt, különben legfeljebb annyit mondott volna Viski: legközelebbi művemként hegedűversenyt tervezek. De a következő években mégsem dolgozott intenzíven a versenyművön. Részben a háború vihara akadályozta, részben pedagógiai munkája – közvetve és közvetlenül is; közvetlenül, mert saját művei helyett növendékei darabjaival kellett foglalkoznia, közvetve talán azért, mert a pedagógiai munka még tovább erősítette zeneszerzői önkritikáját.

Küzdelme a Hegedűverseny kompozíciós problémáival mindeme okok miatt hét hosszú esztendeig tartott. Amikor aztán a mű végre elkészült, látszott is rajta a megnövekedett felelősségtudat eredménye. Az új stílusegyensúly elérésében kétségtelenül segítségére volt Bartók példája. Saját Hegedűversenyének hosszú inkubációs ideje alatt Viski Jánosnak módjában állott megismerkedni Bartók Hegedűversenyével; a találkozás kétségtelen nyoma nem csupán jellegzetes orkesztrális és hegedűs-hatásokban jelenik meg, hanem a tematikus leleményben, sőt a hangrendszerben is. A jellegzetes bartóki nyolcfokú hangsor valósággal idézetként vagy hommage-ként hangzik a Viski-Hegedűverseny első tételének kidolgozás szakaszában. Bartókra utal az is, hogy a korábbi darabokhoz képest a metrika jóval bonyolultabbá válik. Viszonylag egyszerű, folklór-inspirálta motívumokból Viski aszimmetrikus ismétlésekkel, bővítésekkel és szűkítésekkel nagy teherbíró képességű formaegységeket alakít ki. Különösen a lassú tétel felületének simasága csalóka. Míg Viski korábbi zenéjének hatása a jól megválasztott, de lényegileg egyszerű eszközök intenzitásán alapult, a Hegedűverseny a hatás érdekében megjárja az artisztikum kerülő útját. Így kapja meg a darab zenéje azt a rangot, azt a méltóságot, tartást, ami nélkül érett és igényes versenymű – különösen hegedűverseny – Beethoven óta nem képzelhető el.

E nagyszabású, általános elismerést keltett kompozícióval, a magyar versenymű-irodalom egyik abszolút értékével és sikerdarabjával zárult le Viski János életművének első korszaka. Olyannyira lezárult, hogy apróságokon kívül a zeneszerző újabb hat éven át megint nem írt semmit. Ezért e ponton összegezhetjük a nagy feltűnést keltő indulás tanulságát. Viski munkásságának bő első évtizedében számos pályatársával ellentétes irányú utat jár be. Amíg azok neoklasszicista vagy más módon modernista kezdetek után 1945 után a szocialista romantika ösvényére léptek vagy kényszerültek, addig ő neoromantikus programzenék szerzőjeként indult, és a klasszicitás felé, a nagyobb igénnyel szervezett, elvontabb munka- és kifejezésmód irányába törekedett. A Hegedűverseny tanúsága szerint kimagaslóan értékes eredménnyel.

ÚJ MAGYAR ZENEMŰVEK HETE
1943

Akárcsak később, a kortárs magyar zene játszottságának ügye az 1940-es évek első felében is propagandisztikus felhangokkal jelent meg a zenei nyilvánosságban. A sajtókampányszerű akciókban elsődlegesen a zeneszerzők körének – ma úgy mondanánk, lobbijának – az a törekvése fejeződött ki, hogy közösségi, főleg állami támogatást szerezzen produktumai terjesztéséhez. Annyit fenntartás és argumentáció nélkül el kell ismernünk: a nemzeti zeneművészetnek mindenkor valódi sorskérdése, vajon szóhoz jut-e a kortárs zene. Kérdéses volt, s az is marad, vajon az államilag szponzorált akciók valóban tudnak-e javítani a szélesebb közönség és az új zene kapcsolatán, s ha igen, milyen hatásfokkal. Az új zene, legyen bár hangvételében bármily populáris, funkciójában mégiscsak elitművészet, ugyanakkor – az elitművészetek történetének korábbi fázisaival ellentétben – nem áll mögötte az a társadalmi vezetőréteg, amelyhez kötődhetne, amely saját reprezentációja részeként támogatná. Az igény, hogy a művészi zene önfenntartásra képtelen hajtásait valamiféle delegált elit – az állam, a város, valamely alapítvány vagy más tényező – gyámolítsa, legitim, de teljesülése csak ritkán biztosítja, amire az alkotó mindennél inkább vágyakozik: az alkotás széles körű visszhangját. A magyar művelődési kormányzat a háború kezdetétől fogva, majd különösen a Kállay-kormány két éve alatt a korábbiakhoz képest sokkal komolyabban fogta fel művészetpolitikai kötelezettségeit. Ám mindaz, ami az új zene terjesztése érdekében történt, szokás szerint ambivalens következményekkel járt – az eredmények csak annál föltűnőbbé tették a hiányokat, úgyhogy az új légkörről paradox módon az ekkoriban megfogalmazott, de beteljesületlenül maradt követelések árulják el a legtöbbet. Szedjük pontokba *A Zene* 1943/1944-ben hét számot átfogó vezércikksorozatának számvetése alapján: *mit kíván a magyar zene?*[1] Bizony a lista alig teljesíthetően hosszú és sokrétű:

> Biztosítsák hivatalosan a legjobb kórusok tagállományát és működésének anyagi feltételeit.
> Biztosítsanak több próbaidőt a magyar bemutatóknak és tűzzék ki ismétlésre a magyar műveket.
> A Székesfővárosi Zenekarhoz hasonlóan más zenekarok is írassák ki közköltségen a zenekari művek szólamait.
> Partitúrák és egyéb zeneművek kiadására létesítsenek nemzeti zeneműkiadó vállalatot. Rendezzenek magyar propaganda-hangversenyeket külföldön.
> Szólítsák fel a Budapesten vezénylő külföldi vendégkarmestereket magyar művek előadására.

[1] *Vessünk számot!,* A Zene 25/7–13 (1944. február 1.–június 7.), 97–99, 113–115, 129–131, 145–147, 161–162, 177–179, 193–195.

Korlátozzák a selejtes zenét terjesztő hangversenyrendező vállalkozások működését.
Állítsák fel a főváros második operaházát és a vidéket ellátó operastagionét.
Támogassák fővárosi együttesek és szólisták szereplését a vidéken.
Növeljék az iskolai énekoktatás óraszámát és szakszerűségét.
Állítsanak fel községi zeneiskolákat minél több vidéki városban, és támogassák képzett tanárok vidéki letelepedését.
A rangos magyar zeneszerzők műveinek támogatott előadásával javítsanak a szerzők pénzügyi helyzetén.

Az 1950 és 1990 közötti évtizedekben szocializálódott olvasót – az olvasóközönség még ma is túlnyomó részét – talán meglepi, hogy a kívánságlista többé-kevésbé egyértelműen előrevetíti azt a rendszert, ami a gyakorlatban legalábbis részlegesen megvalósult a *mi időnkben,* az úgynevezett szocializmusban. Megjelennek a kívánságlistán a majdani szocialista államnak a támogatáshoz elválaszthatatlanul kapcsolódó egyéb kötelezettségei is: az irányítás és a tiltás. A mintát azonban nem az akkor már *létező szocializmus* szolgáltatta, hiszen a szovjet rendszer Magyarországon jószerivel ismeretlen volt. A modellt az olasz totális állam adta, amit a magyar zenei publicisztikában is gyakran s vágyódva illettek e jelzővel. Magyarországon valódi állami totalitás vagy éppen totalitarizmus nem létezett; bizonnyal a tapasztalatlanságból fakadó politikai naivitás gátolta a követeléseit pontokba fogalmazó muzsikust abban, hogy végiggondolja: aki mások tevékenységének szabadságát ily könnyedén vetné alá korlátozásnak, tiltásnak, maga is könnyen lehet korlátozás, tiltás szenvedő alanya. Nem tudhatta: azon túl, hogy az ügynököknek megtiltja selejtes műsorú hangversenyek megrendezését, az is kitelik a totális államtól, hogy megtiltsa a zeneszerzőnek, hogy saját kedve szerint való zenét szerezzen, és – a tiltás fonákjaként – előírja, milyen legyen a zene, amit komponálnia kell.

Viszonylag könnyen és kis költséggel megvalósítható eszmeként a legkorábban felmerült ötletek közé tartozott az új zenepolitikában a kortárs magyar zenei bemutatók és bemutatósorozatok intézménye. A Zene kívánságlistájából is csak azért maradt ki, mert addigra már túl voltak rajta. Legmagasabb hivatalos helyről ilyen irányú ígéret először 1942 augusztusában hangzott el. Az újonnan hivatalba lépett miniszter a rádióújságnak nyilatkozott művészeti terveiről. Akkor mondta: „Tervbe vettem, hogy az élő magyar zeneszerzők még elő nem adott műveiből minden évben ünnepélyes keretek között hangversenyt rendeztetek". A Zene őszi évadkezdő számában ujjongva üdvözli, sőt azonnal ki is bővíti a miniszteri tervet. Ne csak bemutató hangversenyt tartsanak, ilyesmi eddig is volt. Rendezzék meg a magyar zene *ünnepi heteit!* Az ilyen hetek – ábrándozik a folyóirat –

> nagy alkotásokra serkentik majd azokat a zeneszerzőinket, akik erre hivatottak. Az állami bemutató hangversenyek elindítják a művek érvényesülési útját az ország határán belül és kívül. Meghívott magyar és külföldi szaktekintélyek, karmesterek, előadóművészek és kiadók így megismerhetik a mintaszerű előadásban elhangzó új műveket, a magyar zeneszerzés egyévi termésének legjavát.[2]

[2] Horusitzky Zoltán, *Új évfolyam – új szellem,* uo. 24/1 (1942. november 6.), 1–2.

A háború végéig lebonyolított egyetlen zeneművészeti szemle végül középúton állt a miniszteri terv és a zeneszerzői ábránd között. Ünnepi hetek helyett mindösszesen három hangversenyt rendeztek 1943. május végén, az Új Magyar Zeneművek Hete keretében. Az első hangversenyen zenekari műveket, a másik kettőn vokális és hangszeres kamarakompozíciókat adtak elő. Tizennégy szerzőtől hangzott el zene, kétségtelenül az újabb termésből, de persze megesett, hogy a legfrissebb kompozíciók társaságában újdonságként tűztek ki szerzője asztalfiókjában tizenhat éve elfekvő darabot is: Ádám Jenő 1927-re datálta zenekari dalciklusát, az első hangversenyen előadott Lacrymaszonátát. Mintha majdani büszke kommunista muzsikusként az ántivilágot szidná, pátosszal (vagy iróniával?) telt hangon kommentálta e késlekedést a lap: „A művek, mint megannyi Florestan, várták a szabadító miniszter érkezését jelző most elhangzott trombitajelet".[3] Az író sötétebbre festi a képet a valóságosnál. A műsorok áttekintésekor éppenséggel az tűnik fel, hogy a három hangversenyen szinte kivétel nélkül amúgy is viszonylag sűrűn játszott szerzők darabjai szerepeltek; ha volt az elhangzottak között elfekvő mű, talán épp azért került elő, mert az újabbak már megérték bemutatójukat. Valószínűleg jelentős bemutatatlan mű híján hiányzott a sorozatból a korszak legtöbbet szereplő szerzőinek egyike, Farkas Ferenc. Másfelől volt a magyar honos zeneszerzésnek olyan legújabb keletű termése, amely a szerzők rovására érvényesülő törvényi és politikai diszkrimináció okán egészében kimaradt a válogatásból. Holott az Országos Irodalmi és Zenei Tanács irányelveit követő műsorszerkesztő zsűrinek tudomással kellett bírnia a kizárt komponisták műveiről. A zenei megújulás egyik eklatáns jeleként akkoriban indult Bartha Dénes magas színvonalú szerkesztésében a Magyar Zenei Szemle című zenetudományi szaklap. A szerkesztőség közre is működött a bemutatósorozat előkészítésében, mégpedig azzal, hogy minden magyar szerzőtől bekérte 1920 után írott műveinek listáját, a bemutatók dátumával. Bartha magától értődő módon minden beküldött jegyzéket közölt, beleértve a hangverseny-nyilvánosságból kizárt szerzőkét is.[4]

Ha az összeállításban nem érvényesül ellenséges politikai kényszer, néhány jelentékeny művel bizonyára gazdagodott volna a negyvenes évek első felének ezen első és egyetlen hivatalos nemzeti zenei szemléje. Azonban ha gondolatban elvégezzük a kiegészítést, a tárgyilagosság kedvéért meg kell állapítanunk, hogy a fájdalmas diszkrimináció csupán néhány valóban erőteljes tehetségű szerzőt zárt ki, mint ahogy a politikai konjunktúra is csak egy-két komponistát emelt magasabbra, mint ahova tehetségének önereje lendítette volna. Jelentős és mulandó művek aránya a műsoron valószínűleg a tökéletes politikai semlegesség állapotában sem változott volna szignifikánsan. Azt is feltételezhetjük, hogy külsőségeiben akkor sem nyújtott volna sokkal vidámabb képet a zeneünnep, ha a teljes demokratikus szabadság jegyében áll. Mert bizony a beszámolók legtöbbje – még a hivatalosnak tekinthető zenei folyóiraté is – elkeserítően kevéssé ünnepi, magyarán: üres állapotban fényképezte le a hangversenyek színhelyét, a Zeneakadémia nagytermét. Nagy várakozással harangozták be, ám a hangverseny-ternó a viszonylag kedvező előjelek és az első hangverseny jó színvonala ellenére összhatásában mégis inkább csalódással töltötte el az új zene maroknyi hívét, mintsem hogy elragadtatást váltott volna ki belőlük. Persze, ezért szokás szerint a külső körülményeket okolták

[3] *Új magyar zeneművek hete,* uo. 24/13 (1943. június 12.), 193–196.

[4] *Magyar zeneművek jegyzéke: 1920–1941,* Magyar Zenei Szemle 2/8–10 (1942), 201–233, 249–265; *Erdélyi magyar zeneszerzők műveinek jegyzéke,* uo., 310–314.

– a főmecénás, a miniszter távol maradt, a rádió fukar kezekkel mérte a közvetítési időt, a sajtó pedig, a fővádlott kárhozatos közönnyel tüntetett. Mindamellett a szemlének – csakúgy mint a későbbi hasonlóaknak – megvolt a maga tanulsága és haszna. Módot adott az érdekelt kortársak kis körének, hogy felmérjék a magyar zeneszerzés esztétikai és szociológiai helyzetét; lehetővé tette, hogy az értők már a jelenben elvégezzék a válogatásnak azt a munkáját, amit egyébként az idő s a nép ítéletétől szokás várni. Ma is meglep, milyen végérvényességgel hozta meg a maga zenetörténeti döntéseit 1943 májusa. A három hangverseny tizennégy műsorszámából minden jelenlévő számára tökéletesen egyértelműen kivált egy-egy művével az a két szerző, akiket a későbbi szemlélet is a legjelentősebbként, mi több, egyedül jelentősként tart számon a megszólaltatottak közül. A két szerző az akkor 36 éves Veress Sándor és a négy évvel fiatalabb Szervánszky Endre volt, a két mű pedig Veress Hegedűversenye és Szervánszky Vonósnégyese.

E két mű sem tartozott a legújabb terméshez. A Hegedűversenyt Berlász Melinda műjegyzéke 1937–1939-re datálja,[5] Szervánszky Vonósnégyesének keletkezési idejeként a források 1936–1938-at adják meg.[6] Általuk tehát a harmincas évtized második, és nem a negyvenes évek első felének magyar zeneszerzéséből kapunk rangjelző mintát. Veress Hegedűversenye még bemutatónak sem számíthatott teljes joggal. Különös keletkezéstörténetének ismerői tudják, hogy a mű etapokban készült: már a Székesfővárosi Zenekar 1937. március 11-én megrendezett magyar bemutató hangversenyén elhangzott és feltűnést keltett egy Aria című, hegedűre és zenekarra írott tétel Veress tollából, Országh Tivadar szólójával; Tóth Aladár különös figyelemre méltatta a darabot a hangverseny másnapján a Pesti Naplóban megjelent bírálatában. Az Ariából lett később a Hegedűverseny andante tempójú első tétele. E ragyogó hegedűmuzsikában felismerhetjük Bartók stílusának bizonyos elemeit. Akik azonban a nagy bartóki Hegedűverseny hatására gyanakodnának, gondolják meg: annak kompozíciós munkálatait Bartók tudomásunk szerint csak 1937 augusztusában kezdte el, hónapokkal az után, hogy Veress Ariája nyilvánosan elhangzott Budapesten! Ha tehát a két műben rímel egymásra az akkordokkal kísért hegedűének ötlete, azt is feltételezhetnénk, hogy a hatás tanítványtól mester felé irányult. Éppenséggel el lehet képzelni, hogy Veress, aki 1934-től Bartók asszisztenseként dolgozott a magyar népzenei gyűjtemény rendezésén, megmutatta mesterének a készülő darabot, annál is inkább, mert Bartókot mindig érdekelték más szerzők munkái olyan műfajokban, amelyekben ő is dolgozni készült. De a két versenymű esetleges közvetlen kapcsolatánál, annak eldöntésénél, hogy az új magyar stílusban ki írta az első nagy, klasszikus hegedűkoncertet, sokkal lényegesebb, hogy Veress nemcsak magas fokon volt képes továbbgondolni a Bartók stílusából tanultakat, de az elemekből egyéni és meggyőző saját következtetéseket tudott levonni. Az Aria-tételben – amely címében és jellegében nem operarészletre, hanem a mérsékelt tempójú barokk hangszeres műfajra utal –, úgy tűnik, mintha Veress számára Bartók egyik legfontosabb útmutatása a zenei inspiráció etnikai sokszínűsége lett volna. Úgy halljuk, minthogy a magyaros dallamfordulatok és azokból leszűrt harmónialépések a kolozsvári születésű szerző végtelen hegedűdallamában román népzenei színekkel ötvöződnek, s az egyre szenvedélyesebb magasságokba emelkedő dallamvonal egészében is egy végtelenbe kiszőtt,

[5] *Veress Sándor tanulmányok,* 165.

[6] BARNA István, *Szervánszky Endre,* Budapest, Zeneműkiadó, 1965 (Mai magyar zeneszerzők, 3).

izzón transzcendens román paraszti *hosszú éneket* idéz meg. Különösen a forma visszatérő szakaszában erős ez a benyomás, ahol a dallamot a teljes vonóskar emeli fel a csúcspontig. A túlcsorduló fokozás, a – hogy úgy mondjuk – szemérmetlenül nyílt, érzelmes-romantikus kidalolás ugyanakkor el is különíti Veress stílusát a leginkább lírai pillanataiban is sokkal zárkózottabb érett Bartókétól. Ha valamire, inkább a fiatal Bartók expresszív-romantikus melodikájára emlékeztet Veress éneke: az Aria ihletői között ott lehetett az első Portré hegedűszólója és A fából faragott királyfi egyes dallamos kitörései. A Hegedűverseny első tételében a hallgató tehát néha úgy érzi, mintha a szerző a 20. század elejének utóromantikáját idézné vissza. Ez az irány a harmincas években maradéktalanul korszerűnek minősülhetett; Veress mellett az akkori ifjú nemzedék néhány más jelentős tagja ugyancsak neoromantikus hajlandóságot árult el. A forma szinte megmámorosodik önnön nagy felületeitől, a kifejezés szenvedélye oly korlátlan, hogy még a leegyszerűsítéstől sem fél; ugyanakkor időnként mind a forma, mind a kifejezés váratlanul elidegenedik, s a zenén rögtönzéses szabadság uralkodik el. Nincs szó közvetlen stílusrokonságról, ám a szerzői attitűd valamiképp mégis emlékeztet a harmincas évek második felében Mahlerhez visszaforduló Sosztakovicsére.

1937 után, de még az 1943-as bemutató előtt másodszor is elhangzott Veress Ariája Budapesten, ekkor már párjával, a fantasztikus ritmikájú, játékos második tétellel együtt, egyelőre csak a szerző zongorakíséretével: Végh Sándor játszotta el 1940-ben előbemutatóként, magyar szerzők hegedűműveiből összeállított hangversenyén, amelyet a Népművelési Bizottság rendezett. A teljes Hegedűverseny kétrészes andante–alleg-ro felépítése Bartókot, meg persze általában véve a lassú–friss összeállítású rapszódia-formát idézi. A bemutató után a két tétel közé a zeneszerző átvezető zenekari cadenzát iktatott, úgyhogy a végső forma háromtételes, legalábbis papíron; a középső zenekari tételt hallgatva csupán áthidalásnak érezzük a főtételek, lassú és gyors között.

Az 1943-as zenekari bemutatón Veress versenyműve messze hangzó diadalt aratott. Értékelésében ritka és örvendetes egyetértésben nyilvánultak meg a különböző irányoknak elkötelezett kritikusok. Jemnitz Sándor nagyszerű műnek találta, Bartha Dénes Veresst a nemzedék legjelentékenyebb zeneszerzőjének nevezte. Járdányi Pál pedig, aki 22 évesen a Forrásban egyik legelső elemző zenekritikáját szentelte a Hegedűversenynek, leszögezte: a magyar bemutatósorozat első hangversenyén „egy elsőrangú remekművet volt módunkban megismerni. Veress Sándor Hegedűversenye ez a remekmű.[7]

Szervánszky Endre Vonósnégyese talán még inkább kimagaslott a kamarakoncertek műsorából, mint a zenekari művek közül a Hegedűverseny. Esetében Veressnél lényegesen kevésbé ismert szerző nagyszerű új műve került első ízben közönség elé. Szervánszky nevét szélesebb zenekedvelő körök mindössze 1940-ben, a Székesfővárosi Zenekar által bemutatott vonószenekari Divertimento alapján ismerhették. Jemnitz Sándor tehát joggal beszélt felfedezésről népszavabeli összefoglalójában, amelyben egyébként a bemutatóciklust egészében meglehetős csalódottan kommentálta. Rossz fényt vetett a kortárs magyar zene forgalmazására, hogy a mű felfedezésére csak most nyílott alkalom. Bartha Dénes, az 1943-as szemle előkészítésének egyik kulcsfigurája, a május 26-i hangversenyről szólva a Pester Lloydban le is szögezte:

[7] *Járdányi írásai,* 249.

> Hogy a mai magyar kamarazene nyilvános előadásainak helyzete milyen rosszul áll, már abból a tényből is kiderül, hogy a hangverseny kimagaslóan legjelentékenyebb darabja, Szervánszky Endre 1936–38-ban komponált Vonósnégyese egy alig észrevett rádióadáson kívül elkészültének 5 éve óta mindeddig koncerten nem került előadásra. Pedig ez az egész különlegesen magas színvonalon megmunkált mű meggyőződésünk szerint a mai magyar zene legjobb teljesítményei közé tartozik.

A Vonósnégyes – húsz évvel később e nemben még egyet írt a szerző, tehát az *első* vonósnégyes – a maroknyi értő szemében nyomban a nemzedék egyik vezéralakjává emelte a 32 éves Szervánszkyt. Magyar parasztzenei motívumokból leszűrt dallamossága, intenzív és plasztikus letétje, főleg pedig súrlódó disszonanciái kétségtelenül nagyon bartókosan hangzanak, a kvartett helyenként a 2., máskor a 3. Bartók-kvartett továbbkomponálásának vagy szabad változatának hallik. A Bartók-hatás elkerülhetetlensége egyébként általában is jellemző a műfajra: a mester változó, de mindig pregnáns stílusának évtizedekig felül nem múlt merészsége az utódok számára valósággal kánont, törvénygyűjteményt képviselt, amelyen az ötvenes évek végéig nehezen tudták túltenni magukat még olyan szerzők is, akik más műfajokban már jóval korábban rátaláltak egyéni stílusukra. Behatóbb vizsgálat azonban egyéni vonásokat is feltár a Szervánszky-műben. Mindenekelőtt a tonalitást tervezi Bartóknál egyszerűbben. Úgy, ahogyan például az első tétel melléktémájában halljuk, amely hosszú ütemeken át önfeledt nyugalomban – tranquillo – ringatózik a *d* alaphangnemtől szűkített kvint távolságra lévő *asz* ostinatón. Közvetlen, lágy líra szól ki az energikus, disszonáns felszín mögül, ami egyébként ezt a művet is, akárcsak Veress Hegedűversenyét, inkább a korai, romantikus Bartók szellemével rokonítja, semmint az érett klasszicistáéval. Újromantika tehát itt is, az elődnemzedék kötése után ellágyulás, oldás.

A mű legjelentősebb, zeneileg és formailag leggazdagabb tételében, a második helyen álló Adagióban a bartóki alapelemek kreatív továbbgondolásával lep meg Szervánszky. Vannak pillanatok, amikor úgy hallatszik, mintha előre megírna Bartók helyett olyan effektusokat, amelyeket a mester majd csak később vet papírra. Példa lehet a tétel második témája, amely mintha a Bartók-Divertimento lassú tételének zenei gyászmenetét jósolná meg. A fiatal Szervánszkynak ez a képessége – egy örökölt stílus intenzív tanulmányozáson alapuló autonóm továbbszövése – már ekkor a legnagyobb reményekre jogosít. Remélni engedi, hogy a szerző képes lesz megbirkózni a feladattal, amelynek nehézségével a kortársak nagy része aligha volt tisztában: a nemzeti klasszika két hegycsúcs nagyságú mesterének örökségét úgy folytatni, hogy a folytatás olyan zene legyen, ami a rímelő formák, a visszacsengő hangvételek ellenére is más, önálló, sajátos, egyéni.

IFJÚ ZENESZERZŐK AZ 1940-ES ÉVEK ELEJÉN

Ha a németalföldi céheket ábrázoló csoportképek műfajában mutatnánk be adott kor egy időben működött magyar zeneszerzőit, a tárgyilagosságot biztosan a legifjabbak kiválasztásában, s az ő arcuk ábrázolásában érnénk el legnehezebben. Mert azt, hogy egy-egy évtizedben – például 1930 vagy 1950 után – az öregek és középkorúak nemzedékében kik voltak a legjelentősebb mesterek, s hogy milyen volt személyiségük és zenéjük, azt nagyjából megbízhatóan eldönti már a pályájukat nyomon követő korabeli közvélemény. Csak romantizáló életregények terjesztik a tévhitet, hogy a zeneszerzői nagyság felismerése az utókorra marad. A maga kora a közvetlen utókornál sokkal pontosabban tudta, ki is volt Josquin, Lassus, Monteverdi vagy Johann Sebastian Bach, nem is beszélve Haydnról, Mozartról, Beethovenről vagy Wagnerről. Még a huszadik századi szerzők legnagyobbjainak jelentőségét is hamar felismerte a kritika, habár konzervatív iránya kevéssé rokonszenvezett velük. De ha egy-egy életmű valóban rejtve is maradt volna a kortársak előtt, az utókor érett, teljes pályát befutott szerzőkről bőséges információ birtokában alkothatja meg a maga tárgyilagos értékítéletét. Pályakezdő ifjú szerzőket viszont általában az elődök oldaláról szemlél a kortársi kritika; ifjúi művek újszerűségeit, ha van bennük ilyesmi, ritkán veszi észre. Az utókor látásmódját pedig elkerülhetetlenül befolyásolja a fiatalok későbbi, felnőttkori működése; a zenetörténeti tekintet az ifjakat hajlamos azon helyre állítani a múltról festett csoportképen, amit életük során kivívtak maguknak a zeneszerzés hierarchiájában. Ki osztaná a később történtek ismeretében az 1908-as év Rembrandtjának ítéletét, ha az ifjú magyar zeneszerzők éjjeli őrjáratát ábrázoló tablóján korabeli sajtóvéleményekre hagyatkozva Weiner Leót állítaná a középpontba, őt emelné ki Bartók rovására, mint legígéretesebb ifjú magyar mestert, Kodályt pedig a háttér alig kivehető alakjai közé mosná be? Ha meg az ifjú ígéret később valami okból végérvényesen kilép a zenekultúra folyamatosságából, a később festett csoportképen még árnyékának sem jut hely. Bartók és Kodály nemzedékében ilyen esetek is akadtak.

Életük folyamán jelentőssé növekedett szerzőknél nehezen tudjuk az ifjúkori vonásokat elkülöníteni az idősebb korban arcukra véződött karakterjegyektől; szívesebben emeljük ki a fiatalkori portrén az érett kor ígéretét, s leplezzük a mindenkinél elkerülhetetlen epigonizmus, utószületettség nyomait. E szemléletnek van is bizonyos létjogosultsága. Hiszen a kamaszkor után az ember fiziológiai főjellemzői – a koponyaalkat, a csontozat, a testmagasság – már nem változnak. Végérvényesen kialakulnak a felnőttkor kezdetére a lényeges személyiségvonások is – miért ne tükröződhetne mindez a személyiség produktumában, a műben? Ám ahogyan a múló évek átformálják az arcvonásokat, ugyanúgy módosítják a későbbi tapasztalások azt, ami a személyiség csontedényét emberi tartalommal kitölti. Vegyük csak a legjobban ismert huszadik századi magyar példát, Bartók Béláét. Ki vitatná, hogy a Kossuth-szimfónia huszonkét éves komponistájának személyisége azonos a Tánc-suite negyvenkét, vagy a zenekari Concerto hatvan-

két éves szerzőjével? Tetten érhetjük az azonosságot a művek tartalmaiban is: a nemzethez, a hazához fűződő viszony, mint a zene tárgya, mint zenei közegben felmerülő politikai probléma és megoldás, mindhárom korszakban, mindhárom nagy műben központi helyre kerül. Mégis: mennyire különböznek a kétszer húsz év távlatában mind a kérdések, mind a válaszok! Valósággal egymás ellentéteinek hallhatnánk őket.

Az 1940-es évtized elején pályájukat kezdő komponistákat történelmi okból az átlagosnál is nehezebb elhelyezni a kor magyar zenéjének képzelt csoportképén. E nemzedéket széttördelték a fellépése idején uralkodó politikai viszonyok. Felekezeti és faji diszkriminációs törvények többük zeneszerzői érvényesülését megakadályozták a nyilvánosságban, s a munkaszolgálat bevezetése után az érintettek csak ritka, kedvező pillanatokban juthattak hozzá a komponáláshoz is. A kirekesztett kisebbség tagjai tehát hiányoznak 1940 és 1944 között a magyar zeneszerzés képzelt csoportképéről. A többieket ugyanakkor a sok évtizedes átlagnál élesebb megvilágításban ábrázolja imaginárius csoportképünk; ez a viszonylag egyenletes művészettámogatásnak köszönhető, a melyben a magyar zeneszerzés akkoriban részesült. Jóvoltából egyes ígéretes tehetségek korán kiléphettek az intézményes zenekultúra pódiumainak rivaldafényébe; például bemutatkozhattak a Magyar Rádió 1940-ben Mai magyar szerzők címmel indított kamarazenei hangversenysorozatán. A sorozatot maguk a zeneszerzők szerkesztették, a megszólaltatottak névsora tehát a szakma egyetértésen alapuló önértékelését tükrözte. Ezért elfogadhatónak látszik, hogy a Magyar Rádió kortárs zenei sorozatának szerzői listája alapján határozzuk meg, kikből is állt 1940-ben a magyar zeneszerzés legifjabb, pályakezdő nemzedéke – a többször említett fájdalmas korlátok között. 1943 karácsonyán a negyedik évében járó rádiós sorozat 25. adása alkalmával Hajdu Mihály közzétette a hangversenyek statisztikáját. Három, huszonötödik életévét még be nem töltött zeneszerzőt sorolt fel benne: Maros Rudolf 1917-ben született, Sugár Rezső 1919-ben, Járdányi Pál pedig 1920-ban. Utóbbi kettő valósággal csodagyerekszámba ment, akadémiai értelemben azonban egy évjárathoz tartoztak ők hárman: 1942-ben szerezték meg zeneszerzői oklevelüket Kodály Zoltán zeneakadémiai osztályában. Mindhárom ifjú, aki a Rádió magyar zenei bemutatósorozatán leadta zeneszerzői névjegyét, köztiszteletben álló zeneszerzővé érlelődött a következő évtizedek során. Sőt, mindhármuk számára rejtegetett a még ismeretlen jövő egy-egy pillanatot, melyben és mellyel a magyar zeneszerzés meghatározó alakjává emelkedhettek. Sugár és Járdányi számára ez a reprezentatív időszak az ötvenes évek első felében érkezett el, a Vörösmarty-szimfóniával (Járdányi), illetve a Hősi ének Hunyadi oratóriummal (Sugár). Maros órája később, a hatvanas években ütött. Ő az új avantgarde egyik első mozgatójaként írta be nevét a magyar zenetörténetbe.

A *hármak* közül Járdányi Pál robbant be a zenei életbe a legnagyobb elánnal. Egyszerre három fronton kezdte meg a harcot – mert azt, hogy számára a pálya küzdés dolga, későbbi nagy tudományos és politikai harcain túl huszonhárom éves korától a Forrásban rendszeresen megjelentetett zenekritikai összefoglalóival is demonstrálta. A második harci front, amelyen Járdányi már ifjúként történeti jelentőségű érdemeket szerzett, a népzene tudománya. Kodály buzdítására néprajzot hallgatott az egyetemen; 1943-ban doktorált; 1948-tól haláláig a zenefolklór-kutatásnak szentelte alkotó energiája számottevő részét. Legkorábbi feltűnést keltő sikereit azonban az életmű főfrontján, a zeneszerzésben aratta. Érett kori oeuvre-jének kezdeteként a vonószenekari Sinfoniettát jelölhetjük meg, némiképp önkényesen. Ő maga ugyanis egyáltalában nem tagadta meg s nem szégyellte korábbi darabjait, a tizennégy és tizenhét éves kora között írott hegedűduókat,

az 1937 és 1940 között komponált zongoradarabokat, dalokat és kórusműveket sem. Évekkel később is előmozdította előadásukat, sőt megjelentetésüket; 19 éves korából származó zongora-rondójának kottáját húsz évvel keletkezése után, 1958-ban nyomtatta ki a Zeneműkiadó. A Sinfoniettának azonban mégis megkülönböztetett sors jutott osztályrészül. Járdányi még javában a Zeneakadémia növendéke volt, mikor 1940-ben húszévesen megírta, s a négytételes mű hamarosan hangverseny-nyilvánosság elé jutott: Kecskeméti István Járdányi életrajza szerint már 1941-ben bemutatták.[1] 1942. március 2-án az Arató István vezényelte Magyar Női Kamarazenekar a Járdányi-Sinfoniettával kezdte meg azt a magyar szerzők műveiből összeállított hangversenyét, amelyen Bartók Divertimentója első ízben hangzott el Budapesten szélesebb nyilvánosság előtt. E bemutató hangversenyt a rádió is közvetítette. És még egy tényező emelte ki a Sinfoniettát mind a szerző addig írott művei közül, mind az egyidejűleg komponált magyar zene mezőnyének átlagából: partitúráját még 1942-ben kiadta a Magyar Kórus kiadóvállalat. A Bárdos Lajos és Kertész Gyula által irányított vállalkozás elsősorban kórusirodalmat jelentetett meg, főként iskolai és egyházi használatra. Valószínűleg zenepedagógiai céllal választotta kiadásra Járdányi Sinfoniettáját is, amit az államosítás után „ifjúsági vonószenekari mű" emblémával terjesztett a Magyar Kórus anyagát kisajátító Zeneműkiadó Vállalat. Zenepedagógiai célokra használható daraboknak általában nagyobb a felvevőpiacuk és ezért könnyebb az útjuk a megjelenéshez, mint súlyosabb kamarazenei, kivált pedig zenekari műveknek. De a Járdányi-Sinfonietta kinyomtatásának jelentőségéből ez mit sem von le; tucatnyi más magyar zeneszerző is boldogan írt volna – sőt írt is – darabot az ifjúságnak, ha olyan rangos, jól kiépített országos hálózattal rendelkező cég vállalja kiadását, mint a Magyar Kórus.

Járdányi Sinfoniettája kettős értelemben is ifjúi mű. Világos letétjével, apró, de eleven formáival valóban alkalmas lehet pedagógiai használatra. Ezen túl, ifjúi maga a stílus, a hangütés. Ez a fiatalos hang nem csak Járdányi sajátja volt ekkor és a következő másfél évtizedben. Több-kevesebb őszinteséggel megütötte majdnem minden magyar szerző, sokféle zeneszerzői program vagy politikai és kultúrpolitikai ideológia alapján. A tartalmi üzenet, amit ez a hangütés sugall, valami módon mindig a „kezdet", a „kezdés" vagy újrakezdés mozzanatát hordozza. A Sinfonietta egyes tételeiben ezt a „kezdeti" jelleget olyannyira aláhúzza a legősibb népzenei rétegekből kölcsönvett pentaton motívumanyag, hogy szinte primitivizmusról beszélhetünk. A primitivizmus azonban nem misztikus, mint Orffnál, akiről feltételezhetnénk, hogy hatott a magyar zeneszerzőknek eme legfiatalabb nemzedékére. Járdányi az ősi paraszti motívumanyagból miniatűr klasszicista zenei formákat épít: szonatina-alakú nyitótételt, kétrészes, kidolgozás nélküli szonátaformájú Andantét, triós Scherzót, rondóformájú Finálét. Primitivizmussal határos népiesség a motivikában, etűd- vagy tankönyvszerű zenei formák és hangnemiség – merhetjük-e mondani, hogy ami a Sinfoniettában a pedagógiai modell szintjére leegyszerűsítve megnyilvánul, az nem más, mint a magyar nyelvújítók nagy kettős öröksége, a folklorizmus és klasszicizmus, abban az állapotban, ahogyan azt az 1940-es nemzedék elődeitől átveszi?

[1] KECSKEMÉTI István, *Járdányi Pál,* Budapest, Zeneműkiadó, 1967 (Mai magyar zeneszerzők, 22).

Zeneszerzői tanulmányainak lezárását 1942-ben a két zongorára írott Szonátával örökítette meg Járdányi. 1944-ben újabb szonátát írt, ezúttal hegedűre és zongorára. Tévedés lenne azt hinni, hogy a vonószenekarra írt Sinfoniettához képest a kamarazene a redukció irányába tett lépést jelent. Épp ellenkezőleg: a Sinfonietta redukált szimfónia, a két szonáta viszont a klasszicizáló kamarazene beethoveni–bartóki örökségéhez kapcsolódik, az európai és nemzeti zene legnagyobb szabású hagyományát vállalja föl. Járdányi ifjonti merészségét mi sem jellemzi jobban, mint hogy a kétzongorás Szonátával éppen Bartók nyomdokába lép. Magának is tudnia kellett, hogy nem kerülheti el az epigonizmus csapdáját: a magyar folklórelemek műzenei feldolgozása eleve epigonisztikusan hangzik, ehhez járul még a bartóki zongorastílus általános hatása, ráadásul két zongorán, azon az együttesen, amelyet jószerivel minden időkre lefoglalt magának a magyar zenei tudatban Bartók Szonátája. De az ifjú szerző nem félt az epigonizmustól; számára az utószületettség dicsőség dolga, kiapadhatatlan élményforrás és kötelező feladat volt. Rendíthetetlen hittel vallotta, hogy a magyar zeneszerzőt csak egyetlen út vezetheti el az eszmei és gyakorlati sikerhez – az, amelyen az elődök is jártak. Vajon miért tekintette ő és nemzedéke a Bartók és Kodály zenei vívmányait ily tökéletes természetességgel az egyedül lehetséges útnak a maga, általánosabban fogalmazva: a nemzeti zeneszerzés számára? Ennek bizonyára volt nemzedéki oka is. Életkorát tekintve Járdányi generációját ugyan még nem nevezhetjük az 1880-as évjárat „unokájának", ám tagjai mindenképpen a „legkisebb fiú" korosztályát képviselték, azt az évjáratot, amely mesebeli biztonsággal teljesíti az atyák által reá kiszabott feladatokat. Hogy is ne teljesítené: hiszen mire az atyákat megismerte, már azokat is a „mesebeli összhang", a leszűrődött klasszicizmus jellemezte. Az 1940-es évek ifjú nemzedéke az atyák zenei világát olyan biztonságot adó, harmonikus művészi realitásként élte meg, amely valódibb és változtathatatlanabb minden külső valóságnál.

Hozzájárulhatott a nemzedék talán nem egészen megalapozott zeneszerzői biztonságérzetéhez, hogy eszmélésének pillanatától erős információhiányban szenvedett. A harmincas évek második felétől kezdve – vagyis az ifjak zenei kamaszkorában – a nemzetközi áramlatok erősebb szelekcióval és korlátozottabb hatással érvényesültek a magyar zenei életben, mint egy évtizeddel korábban. És tudjuk, hogy maguk a nemzetközi áramlatok is alaposan megszelídültek. A totális államokban részben politikai nyomásra, de ott sem kizárólag csak azért, hanem egy általános neorealizmus jegyében; a zenei realizmus pedig egyszersmind klasszicizmust is hozott magával. Amikor tehát az ifjak klasszicizáltak, amikor az epigonságot tudatosan és büszkén vállalták, ezt azért is tehették a legtisztább lelkiismerettel, mert nemcsak iskolai mintákat követtek, de a legújabb divatot is. Ez az epigoni, vagyis fiúi hit adja Járdányi kétzongorás Szonátájának valóban minden elismerésre méltó bátorságát. Természetes, hogy a nagyobb szabású formaterv és a közvetlen, bartóki mintával való összevetés lehetősége élesebben mutatja az egész klasszicista-folklorista álláspont problematikus voltát. A nagy kamaraszonátában lege artis, a mesterség szabályai szerint felléptetett témáknak, a témákból összerótt formaegységeknek, a formaegységekből kikovácsolt egyes tételeknek, végül a három tételből kialakuló műegésznek nincsen meg minden pillanatban a dramaturgiai kényszerítő ereje; fel-feltűnik a formalizmus, a száraz, iskolás pedantéria fenyegetése. A hangvétel a teljes spontaneitás, sőt zabolátlanság benyomását akarja kelteni, de ez csak korlátozott mértékben sikerülhet, tekintve, hogy a témakarakterek helyenként túl szorosan tapadnak az elődök stílusához. Mindeme jogosult kifogások

azonban alig csökkentik Járdányi magasrendű zeneszerzői teljesítményének értékét a kétzongorás Szonátában.

Sugár Rezső Járdányinál szerényebben indult el pályáján, és útja az ötvenes évtized elejéig meglehetős csöndben, szinte félárnyékban kanyargott, mindaddig, amíg a Hunyadi-oratórium a magyar zeneszerzők élvonalába nem emelte. Első nyilvánosságra került darabjai a kamarazene műfajába tartoznak, annak is inkább használati zenei ágába, mintsem a nagy klasszikus kamarazenei koncertformák közé, amelyekkel Járdányi kísérletezett. Első opusza vonóstrió volt; ezt vizsgadarabként dolgozta ki 1941/1942-ben, utolsó zeneakadémiai éveiben. A Rádió mai magyar szerzők sorozatában 1943. március 29-én hangzott el, Hajdu Mihály és Huzella Elek egy-egy művével egy műsorban. Az 1944. március 5-ére a Zeneakadémia nagytermébe meghirdetett új kamarazenei hangverseny műsorára ugyanezt a művet Járdányi, valamint az addig elnémított Székely Endre és Mihály András darabjaival együtt tűzték ki. Sugár korai kamaraműve tudatosan és nyíltan stúdiumszerű. Félreismerhetetlen, mit tekint a mesterség legmélyebb titkának, egyszersmind a zenei forma meghatározó erejű erkölcsi üzenetének: az egységet, a zártságot, a következetességet. A háromtételes trió a ciklikus, vagyis körszerű formaépítési alapelvet követi. Andante tempójú bevezetésének alapanyaga titokzatos félhomályból indul ki, hogy azután a széles, magyaros dalolásig táguljon. A lassú bevezetésre ugyanabból az anyagból gazdálkodó energikusan barokkos gyors főrész következik. A harmadik, utolsó tételt Sugár Rezső bartóki szigorral felelteti meg az elsőnek. Felhangzik benne a lassú bevezetés, a szonáta gyors főgondolata pedig variációsorozat alaptémájaként tér vissza, úgy, hogy a változatok sorozata szonátaszerű, vagy legalábbis visszatéréses formát ír le. Mindeme virtuóz formai megoldások nem homályosítják el a tényt, hogy Sugár mindenekelőtt a líra zeneszerzője. Korai triójának legszebb része az Andante középtétel. Magától értődően ezt is a szélső tételekből ismert magyaros stílusú, lassú menetű zenei gondolat élteti. Ám ami a szélső tételekben csupán mottóként, bevezetésként funkcionál, a középtételben maga adja a főgondolatot; ebből táplálkoznak mind az apró, surranó motívumok az Andante első szakaszában, mind a széles léptű, mintegy távolról idehangzó elbeszélő dallam a másodikban.

A Vonóstrió után két további kamaraműű hagyta el Sugár Rezső műhelyét, a két hegedűre és brácsára komponált, címével és hangszer-összeállításával Kodályra utaló Triószerenád, valamint az 1943-ban írt és bemutatott, 1945-ben átdolgozott Barokk zongoraszonatina. Utóbbi már címében is bevallja, amit a Vonóstrió csak sejtetett: a magyaros-paraszti töredékmotívumokból Sugár a barokk továbbszövő technika segítségével alakít ki terjedelmesebb témákat és felületeket. Akárcsak a Vonóstrióban, a barokkos témák és feldolgozó eljárások a zongoraszonatinában is klasszicista-iskolás nagyforma keretébe illeszkednek. A Vonóstrió és a Barokk szonatina között írt Triószerenád abba a miniatúravilágba látogat, amelyben Járdányi Sinfoniettája is otthonos volt. Aki a két darabot egymás után hallgatja, még visszhangokat is felfedezni vél – mintha Sugár Rezső presto tempójú harmadik tétele a Járdányi Sinfonietta motívumjátékát folytatná. Valószínűleg feleslegesen gyanakszunk közvetlen kapcsolatra, a hasonlóság oka egyszerűen az, hogy Sugárnál is, Járdányinál is a magyar zene egyik ősmotívuma, a kvart szolgál a játékos zeneszerzői munka alapanyagául. Más hangközökkel is előszeretettel játszik Sugár. A Triószerenád finálé feltűnő makacssággal ismételgeti a Bartók által különösen kedvelt hangközt, a kistercet. Nem csoda, hogy a tétel helyenként az Allegro barbaro para-

frázisának hangzik. Egyébként már a Vonóstrió főtémájának is alaphangköze volt a kisterc, és más egyezések is arra utalnak, hogy a későbbi mű szinte újrafogalmazza, parafrazeálja a korábbit, annak klasszicista formakényszere nélkül. Különösen jól megfigyelhetjük a Triószerenád első, szonátaformájú tételében, mennyivel felszabadultabban árad Sugár Rezső lírája itt, ahol nem nehezedik rá a szigorú formaépítés kötelezettségének nyűge. Az expozíció főtémaként ereszkedő népdalstrófát mutat be, amit szinte véletlenszerűen old szét egyre kisebb motívumokra. Mesés, talán gyermekmesei idillek világába vezet a zene, megelőlegezve a következő korszak magyar zenéjének egyik jellegzetes hangvételét.

MAGYAR ZSIDÓ ZENESZERZŐK BEMUTATÓI 1940–1944

1939 májusa után, mikor életbe lépett az úgynevezett második zsidótörvény, rendelet vagy jogszabály nem zárta ki zsidók és zsidónak minősülők személyes megjelenését a polgári nyilvánosságban, és nem tiltotta szellemi termékeik publikálását sem. Mégis, a hivatalos vagy félhivatalos zenei életből legkésőbb 1940 őszén kiszorultak a zsidónak minősített szerzők művei, lettek légyen élők vagy holtak, magyarországiak vagy külföldi honosak. Ez a múlt egyes életműveit jellegüktől függően más-más mértékben sújtotta. Mendelssohn neve továbbra is fel-feltűnt a hangversenyműsorokon; műveit nagyrészt olyan vállalkozói együttesek szólaltatták meg, mint Komor Vilmos névtelen szimfonikus zenekara, vagy a Budapesti Hangversenyzenekar. Mahlert viszont a közületi zenekarok bojkottja teljesen elhallgattatta, hiszen a többnyire ad hoc összeállt magánzenekarok erejéből aligha futotta arra, hogy előadják óriásszimfóniáit, amelyek a közönség körében ekkor még nem örvendtek széles körű népszerűségnek. Zenekari létszám és teremméret azt sem engedte meg, hogy az OMIKE keretei között játsszanak Mahler-szimfóniát. Tudomásunk szerint ott egyedül a Vándorlegény-dalok hangzott el Rózsa Vera szólójával, Somogyi László vezényletével. Hozzá kell azonban tenni, hogy ha nem is játszhatta Mahlert, a Filharmóniai Társaság – egyben az Operaház zenekara – egyáltalán nem tagadta meg és ki múltjából egykori karmesterét. Csuka Béla a társaság 90. éves jubileumára megjelentetett példás emlékkönyvében olyan méltányos, sőt lelkes szavakkal idézi meg Mahler alakját, mintha az impresszumban nem az 1943-as évszám állna.

Ami a zsidó vagy zsidónak minősülő kortárs magyar honos szerzőket illeti, az ő nyilvános szereplésük az 1939/1940-es évadban még nagyjából normálisan zajlott. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara 1940 januárjában bemutatta Weiner Leó 2. Divertimentóját, és 1940 nyarán sorozatosan játszott Weiner-műveket az ekkor még amatőr státusú Székesfővárosi Zenekar. 1940. március 22-én a Népművelési Bizottság fiatal magyar szerzők bemutatóestjét rendezte meg, s a programra Végh Sándor felvehette Kadosa Scherzinóját. Ám ősztől kezdve a zsidó szerzők megszűntek létezni a nagy zenei nyilvánosság számára. Hogy mekkora – talán adminisztratív, talán szellemi – nyomás nehezedett az előadókra, megakadályozva mindenfajta partizánakciót, azt sejtetni engedi Kadosa Pál zenéjének sorsa. Kadosát 1940 előtt általánosan az 1900 után született nemzedék magyar zenéjének egyik kimagasló munkásaként ismerték el. Játszottsága révén, s mert 1933-ig a mainzi Schott kiadó jelentette meg műveit, magyar kortársai közül talán az ő neve csengett legismertebben a nemzetközi újzenei életben. Jelképesen is kifejezte kiemelt helyét a generáció élvonalában az, hogy 1933-ban neki, Farkas Ferencnek és Veress Sándornak közös szerzői estet rendezett az Új Magyar Zeneegyesület, 1935-ben pedig Veress Sándorral tartott közös szerzői estet. Művésztársai által nagyra becsült, korábban nagy kedvvel játszott szerző létére a nyilvános zeneéletben 1940 őszétől 1944 elejéig tudomásunk szerint egyetlen mű hangzott el tőle: Török Erzsi 1941. májusi dalestjén elénekelte Népdal-kantátáját. Igen kevesen voltak tehát, ezért annál jobban kell

örvendeznünk azokkal és azokért a szabadon működő zenészekért, akik ebben az időben az Úr azon kérdésére – Hol vagyon Ábel, a te atyádfia – tiszta lelkiismerettel válaszolhattak. Mellettük meg kell emlékeznünk azokról, akik a toll eszközével állították helyre a magyar zenei életnek a politika által szétzúzott egységét. Akik, mint Bartha Dénes, 1943-ban éppen egy német nyelvű, tehát külső információnak szánt összefoglalásban a magyar zeneszerzés akkori vezető erőinek névsorába magától értődően vették föl a törvények által *nem kedvelt* személyeket, vagy akik, mint Gaál Endre a Magyar Nemzetben, következetesen beszámoltak a felekezeti elzártságban bemutatott új művekről.

1944 első heteiben szembeszökően megváltozott a helyzet: több kiemelkedő magyar és külföldi illetőségű zsidó szerző jutott szóhoz a nagy – vagy éppen exkluzív – nyilvánosság előtt. A Székesfővárosi Zenekar januárban hivatásossá alakulása óta első alkalommal játszott Weinert. Végh Sándor és Veress Sándor január 10-i kamaraestjén bemutatta Kadosa Partitáját, és Szigeti József, valamint Székely Zoltán átiratában játszott Bartók-műveket. Februárban a Waldbauer-kvartett bérleti estjén Rózsa Vera közreműködésével megszólalt az Egyesült Államokban élő Schönberg 2. vonósnégyese. Ugyanazokban a hetekben a Hubay-palota kamaraestjeinek egyikén előadták Goldmark Zongoraötösét; a produkcióban közreműködött az OMIKE hangversenyeken sokat szereplő jónevű gordonkás, Hütter Pál, korábban az operazenekar és a Szentgyörgyi-vonósnégyes tagja. Végül 1944. március 5-én a Zeneakadémia nagytermében az új magyar kamarazenét bemutató hangversenyen a harmincas évek közepe óta nem tapasztalt bajtársi egységben szerepeltek zsidó és nem zsidó ifjú zeneszerzők – Székely Endre és Mauthner-Mihály András, illetve Járdányi Pál és Sugár Rezső. Korábban utaltunk már rá, miféle politikai oka s célja lehetett a német megszállás előtti hetekben, a kétségbeesett nyugati kapcsolatfelvételi kísérletek idején a zsidó nevek osztentatív szerepeltetésének a hangversenyműsorokon.

A közbeeső nehéz években a diszkriminált zeneszerzők művei csak az OMIKE Művészakció keretében juthattak közönség elé. 1939 őszétől előbb a kicsiny Hollán Ernő utcai kultúrteremben, majd a Goldmark teremben megrendezett hangversenysorozatain az Egyesület zsidó hangszeresek és énekesek mellett izraelita felekezethez tartozó zeneszerzők műveinek is módot adott a megszólalásra. Emlékeztetünk a Művészakció céljára: elsősorban azzal a szándékkal hívták életre, hogy munkaalkalmat és megélhetést biztosítson a létfeltételektől megfosztott színészeknek, zenészeknek és képzőművészeknek. Baráti és pártfogói adakozásból tartották fenn, következésképp igyekeznie kellett olyan műsort szolgáltatni, amely az adakozóknak tetszett. Túlnyomóan operát adott, jóval kisebb arányban hangversenyzenét; utóbbi kontingensében a kortárs szerzőknek értelemszerűen csak elenyésző hányad jutott. Kevéssé kedveztek a kortársi műveknek a körülmények is, hiszen bemutatásuk külön felkészülést igényelt, próbaidő és helyiség pedig csak korlátozottan állt rendelkezésre. Az 1940/1941-es és a következő évadban a bérletben meghirdetett 12 kettős (másnap megismételt) hangverseny pontosan felének műsorára vették fel kortárs honi szerző művét – Bartókon és Kodályon kívül ez annyit jelentett: zsidó szerző darabját. Az 1942/1943-as évadban a bemutatók száma radikálisan csökkent: a munkaszolgálat bevezetése után alig lehetett új zenét játszani, hiszen a kicsiny létszámú gárdát, mely a művet betanulta, minduntalan szétzilálták a behívók. Az OMIKE művészakció utolsó, csonka évadában ismét fellendült a hangversenyező tevékenység, azon belül a kortárs művek előadása, nyilván azzal összefüggésben, hogy átmenetileg enyhült a zsidóságra nehezedő egzisztenciális nyomás.

A Művészakció elkötelezettségét a zsidó zeneszerzők iránt a legékesebben Kadosa Pál zenéjének kultusza mutatja. Az évek során összesen három bemutatóról s még két-három tervezett, de meg nem valósult zenekari előadásról szerzünk tudomást. A Kadosa-előadásokat Somogyi László karmester kezdeményezte, a szerző szerint művészetének „lelkes híve"; de hangversenyeire kitűzött Kadosa-darabokat Komor Vilmos is. Tiszteletre méltó igyekezet, kivált akkor, ha meggondoljuk, hogy a negyvenedik életévéhez közeledő Kadosa köztudottan avantgarde szerző volt, a két háború közti modernizmusnak ekkor már másfél évtizede élharcosa, s hogy műveinek betanulása és meghallgatása rendkívüli felkészültséget és komoly összpontosítást feltételezett az előadók és a közönség részéről egyaránt. Igaz, hogy mint számos kortársánál, a harmincas évek második felében az ő zenéjében is a klasszicizálódás, a leegyszerűsödés jelei mutatkoztak. 1936 és 1938 között három viszonylag rövid, könnyedén formált, stílusában fegyelmezett, kifejezésmódjában közvetlen versenyművet írt, kimondottan neobarokk-neoklasszikus szellemben. Mindhárom koncertdarab feltűnően világos, egyértelmű zenei-érzelmi karaktereket valósít meg a románcszerű érzelmességtől a jazzes szarkazmusig húzódó hangulati színképben. Főleg ebből a sorozatból kerültek ki az OMIKE Művészakció keretében előadott, illetve bemutatásra kijelölt, de utóbb el nem játszott művek. Első kompozícióként az 1941. február 10-i és 11-i kettős hangversenyen a Brácsa-concertino hangzott el. A szólót az OMIKE keretében feltűnt brácsás, utóbb a magyar előadóművészet egyik kimagasló egyénisége, Lukács Pál játszotta. Később került műsorra Kadosa versenymű-ternójának utóbb legkedveltebb darabja, a második zongoraverseny, közismert nevén Zongoraconcertino. E pompás darabjában a szerző még azt is megengedhette magának, hogy szentimentális hangokkal játsszék, oly szolid és kiérlelt az egész mű külső és belső faktúrája, olyan egységes és kulturált a tartása. Kadosa emlékezete szerint az 1942. márciusi kettős előadás zenekari ősbemutatóként hangzott el, és mind a darab, mind a magánszólamot játszó szerző nagy sikert aratott.

> Mindkét alkalommal meg kellett ismételni az utolsó tételt. Ez persze nemcsak annak volt köszönhető, hogy jól játszottak – azt hiszem, én is jó formában voltam –, de annak is, hogy a finálé aránylag könnyen appercipiálható, és persze az alkalomnak.[1]

Az alkalom elég jelentős volt ahhoz, hogy a sajtó is tudomást vegyen róla – mármint a sajtónak az a része, amelynek politikai iránya ezt megengedte. Írt a bemutatóról a Pester Lloyd és a Magyar Nemzet, a Népszavában pedig Jemnitz Sándor leszögezte, a mű lüktetően ritmikus kezdetével, lírai lassú tételével és jó humorú befejezésével jelentős hely betöltésére hivatott a versenyművek modern irodalmában.[2] Megjegyzendő, hogy a barátoknak és pártoló tagoknak szétküldött 1942. március havi műsor szerint eredetileg a 2. hegedűversenyt tűzte a hangverseny műsorára a vezénylő Somogyi László, Faragó István szólójával. Kadosa visszaemlékezéseiben elsiklik a láthatóan hirtelen elhatározott műsorváltozás fölött, melynek okát éppen úgy nem tudhatjuk, mint ahogy azt sem, vajon valóban elmaradt-e a vonósnégyesre és fúvószenekarra írott versenymű bemutató elő-

[1] BREUER, *Tizenhárom óra*. Az idézett helyek a kis terjedelmű könyvben könnyen megtalálhatók, ezért lapszámukat nem adjuk meg egyenként.

[2] Népszava, 1942. március 17.

adása 1942 októberében; ezt Komor Vilmos és Ajtai-Adler Vilmos vonósnégyese készítette elő. Kadosa mindenesetre a Zongoraconcertino után egyetlen további OMIKE-beli előadásról emlékezett meg: a József Attila-versekre írott De amore fatali kantátát 1944. március 15-én Sándor Frigyes vezényletével adta elő az OMIKE zenekara, kórusa és szólistái.

A zeneszerző bizonyosan nagyon hálás volt a kollegiális támogatásért, amelyben a Művészakció részesítette. Mégis, a néhány zártkörű előadás inkább súlyosbította, mint enyhítette a kitagadottság érzését a nagy nyilvánosságból, amit az addig sűrűn szereplő művésznek nehéz volt elviselnie. A személyes nehézségekre azonban úgy tekintett, mint amelyek eltörpülnek az ország egészének szenvedéseihez képest. Breuer Jánosnak mondta szűkszavúan 1978-ban:

> Elég nehezen éltem, az kétségtelen. [...] Főleg, mert el voltam vágva minden kommunikációtól. Mint előadó nem kaptam lehetőséget a közönséggel való érintkezésre, zeneszerzőként is alig. De ahhoz a förtelemhez, borzalomhoz képest, ami az országot érte, ezt akkor is jelentéktelennek éreztem.

Kadosa Pál mellett – és magától értődően Weiner León kívül – az OMIKE műsorain két zeneszerző művei szerepeltek rendszeresen; mindketten személyesen is a Művészakció legszűkebb közreműködői köréhez tartoztak. Kelen Hugó az idősebb korosztályt képviselte, egyúttal pedig azt a komponistaalkatot, aki nyíltan és érzelmesen reagált a kor kihívásaira. 1943-ban mondotta az őt kérdező újságírónak:

> Ma nem elég, ha valaki valami szépet alkot, az sem elég, ha valami érdekeset alkot – ma igazat kell alkotnia, és százszorta fontos ez a zsidó művésznél, mert hiszen tőlünk, alkotóktól számon kérik majd ezt a mai periódust, amellyel nekünk az igazság vértezetében kell szembenéznünk...[3]

Az OMIKE rendszeresen előadott, nagy visszhanggal kísért színpadi produkciói közé tartozott Kelen Hugó és Mohácsi Jenő közös műve, A gyermek és a Messiás. Kelentől előadtak továbbá kantátát, zenekar-kíséretes dalt, zongoraversenyt, és tervezték oratórium megszólaltatását. Mindezen nagyszabású kompozíciók ma hozzáférhetetlenek. Ugyancsak az OMIKE saját zeneszerzőjének számított Lajtai-Lazarus Walter. Karnagyként is működött; 1942. május 11-én és 13-án bemutatták Szerencse című egyfelvonásos „vígopera-jelenetét". Reschofsky Sándor eljátszhatta Zongoraversenyét, és Komor Vilmos olyan, inkább a könnyűzenében otthonos szerzőtől is előadott egy-egy darabot, mint Nádor Mihály. Még az elsősorban zenei íróként működött Falk Gézáról is megemlékeztek egy bemutató erejéig. Szelényi Istvántól 1942 márciusára kantáta bemutatóját tervezték, az előadásnak azonban a műsorban nincs nyoma.

Az 1941/1942-es évad tervezete a következőket sorolja fel az OMIKE zeneszerzőiként: Budai Pál, Fischer Sándor, Garami Oszkár, Harsányi Tibor, Kadosa Pál, Kelen Hugó, Kondor Leó, Reschofsky Sándor, Szelényi István, Weiner László. A kimagaslóan ígéretes tehetségű Weiner László zeneszerzői pályája az OMIKE pódiumán kezdődött. Kodály neveltje Somogyi László vezényletével, Lukács Pál és Sonnenfeld Miklós közre-

[3] *Írók, színészek, énekesek és zenészek regényes életútja.*

működésével 1942. január 26-án mutatta be zongorára, brácsára és fuvolára, valamint vonószenekarra irt Concertóját, majd pár hónappal később brácsára és zongorára készült szonátáját, amelyről a műsorfüzet büszkén hirdette: a m. kir. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium pályadíjával kitüntetett mű. Életének fonalát 1944-ben, 28 éves korában szakította el az erőszak.

Ha tovább kutatjuk Ábel zenéjének nyomát a nyilvánosságban, 1940 és 1944 között csak a Komor-féle szimfonikus zenekar műsorán fedezzük fel valamelyes rendszerességgel. A kiváló karnagy együttese szájpropagandával és kézi jegyterjesztéssel toborozta közönségét, ezért csakis Beethovenre és Csajkovszkijra alapozott műsorral reménykedhetett a túlélésben. Mégis, Komor Vilmos tisztában volt erkölcsi kötelességével s időről időre kitűzött egy-egy kortársi és sorstársi zenekari művet is. Weiner Leó zenéje viszonylag sűrűn elhangzott hangversenyein. A Pastorale, fantasia és fúga 1942. november 11-i előadását a kritika újdonságként üdvözölte. Weiner ábrándvilága, amit a kritikus az új darabból kihallott, talán soha nem állott nagyobb ellentmondásban a realitással, mint ekkor, a munkaszolgálat, Sztálingrád és Voronyezs hónapjaiban.

Az egyik legnevesebb muzsikus személyiség, aki szintén a diszkriminatív törvények hatálya alá esett, Kósa György egyáltalán nem szerepelt az OMIKE Művészakció rendezvényein sem műveivel, sem másik kimagaslóan fontos tevékenységi körében, mint zongorakísérő, illetve Bach-játékos. Távolmaradását felekezeti okok magyarázzák: Kósa, akit ekkoriban komponált művei istenkeresőként állítanak elénk, a megosztott korban valami felekezeten kívüli, de az Ó- és Újszövetség hagyományához legszorosabban kötődő vallásossága menekült. Vallási szemléletének szinkretizmusát tükrözi a harmincas évek végétől kezdve írott oratóriumainak sora is. A szabadítás és megváltás eszméjét és reménységét egyikben az ószövetség történeti könyvéből vett alak sorsa fejezi ki – József –, másikban prófétai látomás – Éliás –, harmadikban a keresztények felkentje – Krisztus. Az oratóriumok énekes szólisták együttesét és kamarazenekart írnak elő; a korabeli előadásokon a hangszeres együttes helyett alkalmanként csak zongora szólt. Mert voltak korabeli előadások, bárha többségükben még annál is zártabb körben, mint amilyet az OMIKE biztosíthatott zeneszerzőinek. Pándi Marianne emlékező ismertetésében Kósa György Mészáros utcai műteremlakásán lezajlott előadásokról ír; valamivel szélesebb közönség hallhatta Kósa zenéjét a Skót Misszió Vörösmarty utcai helyiségében, ahol a negyvenes évek zenei sajtója szerint előadhatta két oratóriumát. 1942. áprilisában Jemnitz Sándor a Józsefet hallotta a szerző vezényletével, 1944 legelején pedig Járdányi Pál tudósított a Forrás első kötetében a Krisztus bemutatójáról: „[...] szép, mélyen átérzett részletek – írta –, a részleteket azonban nem mindig simán egybekapcsoló forma. Mindenesetre jelentős művel állunk szemben."[4]

Egyszeri elhangzás alapján, bizonyára kotta ismerete nélkül írott bírálatában Járdányi az átérzett részletek szépségét emeli ki, s a forma töredezettségét kifogásolja a Kósa-oratóriumban. Hasonló benyomása támadhatott volna az 1939-es keltezésű József-oratórium hallatán. Ez a benyomás azonban csalóka: Kósa nagyon is gondosan, feszesen formál, de úgy, hogy a hallgatóban ne a zenei forma érzete uralkodjék, hogy ne az kösse le figyelmét, hanem valami mélyebb és ősibb élmény. A terjedelmes, másfél órás mű a bibliai szöveget híven követve adja elő a kettős megváltástörténetet – József meg-

[4] *Járdányi írásai,* 266.

menekülését a halálból, a nép megváltását az éhínségtől. A mű kezdetén, illetve az első rész és a teljes darab végén, valamint néhány közbülső drámai csomóponton kommentáló kórustételek keretezik, illetve tagolják az elbeszélést. A bibliai történetet mindvégig feszes ritmusban kántálva tolmácsolja a kamarakórus, szólisták csak a főszereplőket – Józsefet, Jákobot, Putifárt és feleségét, Fáraót – képviselik; ám az ő megszólalásaik is inkább csak „mondások", mint áriák. A hatás archaikusabb és merevebb a nagy barokk biblikus elbeszéléseknél, ahogyan azt a nagyközönség Bach passióiból és Händel oratóriumaiból ismeri: Kósa előtt mintha inkább 17. századi históriák lebegnének mintaként. Ugyancsak archaikussá teszi a stílust a zeneszerző vonzalma a primer színbeli és motivikus kifejező- és ábrázolóeszközökhöz, amelyek végtelen mintaként sorolódnak egymás után a mű szinte valamennyi pillanatában. Ezt az elsődleges expresszivitást és ábrázolókedvet a zene szándékosan és közvetlenül szembesíti az epikus előadás kétségtelen monotóniájával, azzal a szándékkal, hogy a belső kontrasztból újjászülessék a szertartás élménye.

KADOSA PÁL MŰVEI
1940–1944

1940-től az úgynevezett zsidótörvények nyomán kiszorultak a nyilvánosságból köztiszteletben álló zeneszerzők művei, akik korábban viszonylag széles körű ismertségnek és rokonszenvnek örvendtek. Anyagi kára ebből, vagyis hogy műveit nem játszották a közületi zenekarok és szólisták, legfeljebb Weiner Leónak származott, a többieknek azért nem, mert a zeneszerzésből korábban sem húztak számottevő jövedelmet. Azonban nem csak kenyérrel él az ember. A zeneszerző személyisége legfontosabb megnyilvánulásának érzi zenéjét, és ha elhallgatják vagy elhallgattatják, joggal véli úgy, hogy őt magát, szellemi lényegét tagadják, semmisítik meg. Különösen erősen megszenvedi a megés kitagadottságot az a zeneszerző, aki egyben a maga és mások műveinek előadója is, amilyen Kadosa Pál volt. A háború idején a negyvenedik életéve körül járó muzsikus zeneszerzőként túlnyomóan, zongorista mivoltában pedig kizárólag az Országos Magyar Izraelita Kulturális Egyesület Művészakciójának keretében juthatott a nyilvánosság elé. Mikor 1944 legelején politikai okból enyhült a zsidó származásúak diszkriminációja, erkölcsileg feddhetetlen és politikailag minden kételyen felülálló zenészek, mint Végh Sándor és Veress Sándor, a hivatalos nyilvánosságnak is bemutathatták Kadosa egy-egy darabját. Az enyhülésnek kíméletlenül véget vetett a német megszállás 1944 márciusában.

Kevésbé exponált zenei munkásságra, zongoratanításra Kadosának 1942 végéig a Fodor zeneiskolában nyílott módja, azután újabb korlátozások következtében onnan is kiszorult. Magántanítványokat vállalt, és 1943-ban még oktathatott az izraelita hitközség által fenntartott Goldmark Károly zeneiskolában. Visszaemlékezése szerint ezt a működést időről időre meg kellett szakítania, mert behívták munkaszolgálatra. 1944-ben már semmiféle zenei köztevékenységet nem folytathatott. Munkaszolgálatot teljesített, és munkaszolgálatosként menekült meg a legrosszabbtól. Breuer János 1978-ban feltett kérdésére, hogyan vészelte át az utolsó, végzetes háborús évet, s vajon kik rejtegették, azt felelte:

> Nem rejtegettek, munkaszolgálatosként szerencsésen átvészeltem ezt az időt. [...] Utoljára Pesten voltam munkaszolgálatos, és szerencse dolga, hogy megmaradtam.[1]

Fizikai értelemben a megmaradás valóban szerencse dolga volt. A szellemi megmaradáshoz azonban hatalmas belső erőfeszítésre volt szükség. Minden háború, minden hadi szolgálat az emberi egyéniség magasabb, humánus tartalmainak és értékeinek leépítésével jár. Ám a munkaszolgálat, a kényszermunka, ekkor és máskor, a szellemi értékek, a szellemi tartalmak, a szellemi ember megsemmisítését elsődleges célul tűzi ki, nem-

[1] BREUER, *Tizenhárom óra*. A dolgozatban idézett mondatok a kis terjedelmű könyvben könnyen megtalálhatók, ezért azokat nem jegyzeteljük egyenként.

csak mellékesen, járulékosan idézi elő. Ez ellen a drasztikus formában végrehajtott szellemi gyilkossági kísérlet ellen az egyén csak úgy védekezhet, hogy megkísérli mozgósítani a veszélyeztetett, megsemmisítendő szellemi erőket, az egyéniségnek éppen a magasabb, humánus lelki tartalmait és értékeit. Szabolcsi Bence a munkaszolgálat legnehezebb időszakait úgy vészelte át, hogy Beethoven-vonósnégyeseket játszott magának gondolatban. Kadosa a legnehezebb pillanatokról nem beszélt; azért nem, mert mint korábban idézett vallomásából tudható, a maga sorsát az országot, a közösséget ért förtelemhez képest jelentéktelennek érezte akkor is, később is. De hogy addig, amíg a külső körülmények megengedték a szellem működését, sőt a szellemi tevékenység eredményének gyakorlati kidolgozását, Kadosa eltökélten követte az *önmegvalósítás egyenlő önmegtartás* elvét, arra emlékezéseiben is találunk adalékot. A zenekari Partita keletkezéséről mondotta:

> Emlékszem, a Partitát eléggé nehéz körülmények között írtam. Egyes tételeit munkaszolgálatos koromban, menetelés közben fogalmaztam meg magamban. Persze, leírni csak este, vagy esetleg harmadnap sikerült, de menetelés közben fogalmazódott meg bennem egyes tételeinek egyik-másik szólama.

Informálnak a nehéz körülmények között, sőt a körülményekkel dacolva folytatott zeneszerzői munkáról a műjegyzék adatai is, ugyancsak kizárólag az emlékezetre támaszkodva. Kadosát a kényszer távol tartotta a nyilvánosságtól, ezért külső forrás – újsághír, interjú, hangversenyprogram, előadói visszaemlékezés stb. – jóformán egyáltalán nem egészíti ki saját közléseit darabjai keletkezésének idejéről és feltételeiről. A saját közlések pedig nem támadhatatlanul megbízhatók, különösen nem olyan nehéz évekről, mint az 1940-től 1944-ig átéltek. Lássuk a datálási nehézségek szembetűnő példáját. A műjegyzék 1938 és 1944 között négy nagyszabású művet sorol fel. Közöttük van a 2. hegedűverseny, amelynek komponálását a szerző 1940–1941-re teszi. Vázsonyi Bálint Dohnányi Ernőről szóló monográfiájában azt írja, hogy a mester mint a Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának elnök-karnagya, még 1938-ban bemutatóra készítette elő ezt a darabot, de a szerző utóbb visszavette, mert brüsszeli bemutató lehetősége tűnt fel a láthatáron.[2] Breuer János kérdésére válaszolva Kadosa megerősítette Vázsonyi előadását, és hozzáfűzte:

> [...] nem csak azért kértem vissza a partitúrát, mert egy brüsszeli bemutató tényleg a láthatáron volt, hanem mert úgy éreztem, hogy alaposan át kell még dolgoznom ezt a művemet. Sok művemmel kapcsolatban álltam el bemutatótól azért, mert úgy éreztem, hogy még sokat kell dolgozni rajta. Ez történt a 2. hegedűversenyem esetében is.

Az elbeszélésben nyilván ott rejlik az igazság magva, de a kronológiai ellentmondás feloldatlan marad: hogyan nyújthatta volna be 1938-ban Kadosa Dohnányinak előadásra 1940–1941-ben írt művét? Feltételes magyarázatként kínálkozik, hogy a Hegedűverseny első változata valóban korábbra datálandó, a három concertino korszakába, de utóbb a szerző olyan mélyrehatóan átdolgozta, hogy visszatekintve a megjelölt háborús éveket tekintette valódi keletkezési dátumának. Utaltunk már rá: a késznek nyilvánított szép

[2] VÁZSONYI, *Dohnányi,* 264.

darab bemutatóját 1942. március 16-ra tűzte ki az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület, de a jelzett napon nem az új mű, hanem Kadosa Zongoraconcertinója hangzott el, a szerző közreműködésével. Az okot nem ismerjük; talán a szóló előadására kiszemelt hegedűst akadályozták a körülmények a felkészülésben vagy a fellépésben; az is elképzelhető, hogy ismét Kadosa önkritikája lépett működésbe, és visszavonta a darabot. Tény, hogy a 2. hegedűversenyen még 1956-ban is talált korrigálnivalót, elsősorban a hangszerelésen. Bemutatójára végül csak 1967-ben került sor. Előadását lemezfelvétel is rögzítette, Kovács Dénes gyönyörű szólójával. Ilyen körülmények között különös óvatossággal szabad csak kapcsolatot keresni mű és keletkezési kora között. A 2. hegedűverseny kétségtelenül oldott, harmonikus darab, kevésbé hajlik a neobarokk ironizálásra, mint a korábbi concertinók. Második tétele variációsorozat, témája és kidolgozása Kadosa legszebb, legőszintébb lírai megnyilatkozásai közé tartozik. Megpillanthatnánk a meleg dallamosságban, a tartózkodó klasszicizálásban a háború kiváltotta rehumanizáció jegyét – ha biztosak lennénk benne, hogy a mű fogantatása nem korábbi. Békés és békítő melodikus stílusa már a harmincas évek végének nyelvezetét is jellemezte; különösen aktuális volt ez a hegedűverseny műfajában, amelyben sok zeneszerző igyekezett visszaadni valamit a zenének az avantgarde évtizedek során elvesztett meleg dallamosságából.

A háború küszöbén keletkezett a József Attila-verseket feldolgozó, kórusra, szólistákra és zenekarra írt kantáta: De amore fatali, mely új műfajt képvisel Kadosa életművében. A műjegyzékben 1938–1940 szerepel a keletkezés évszámaként, de a ciklus első, kiszenekarral kísért változatát már 1939. december 8-án bemutatták, a költő halálának második évfordulóján rendezett emlékesten. Felszíne szerint a kantáta nem reagál közvetlenül a politikai égbolt elborulására, mint később Veress Sándor Augustinus-zsoltára: szövegei József Attila szerelmi líráját képviselik, a címben is kifejezett sorsszerűség, fatalitás elsődlegesen a szerelemben rejlő tragikumra utal. De tévednénk, ha emiatt egyértelműen és kizárólag a szerelmi líra kategóriájába sorolnánk a kantátát. József Attila szerelmi költészete primer létköltészet, és Kadosa már a versek kiválasztásával aláhúzza és általánosítja a szerelmi poézis egzisztenciális üzenetét. A szerelmi sorsszerűség a legszélsőségesebb, önmagukon túlmutató metaforákban jelenik meg a Sacrilegiumtól, a szentségtöréstől kezdve egészen a gondolatban elkövetett gyilkosságig – Magány, a ciklus záródarabja. Középütt a Sas című Flóra-vers megzenésítése áll, tömény zenei allegória a végzetes szerelemről, mely ragadozó madár alakjában lecsap áldozatára. E tételben két kortárs különös találkozásának lehetünk tanúi: ugyanebben az időben dolgozta fel Viski János híressé vált szimfonikus költeményében Balassi Bálint hasonló tartalmú Enigmáját. Az egyazon nemzedékhez tartozó zeneszerzők tehát, ahelyett, hogy szerelmi tárgyról szólva gondtalanul elmerülnének az érzékiség varázsában, mintegy fellépnek a vártára, s az eget kémlelve sorsmadarak röptét lesik. S a ragadozó, melyet várnak, meg is érkezik, hogy az egyén személyes helyzetétől függetlenül elragadja a számára legkedvesebbet.

Kadosa Pál a végzetes szerelem kantátájában a világmindenség mértékére növelte fel az egyéni balsejtelmeket annak az évtizednek a küszöbén, amely azután minden balsejtelemnél nagyobb csapással sújtott le a vallási közösségre, amelyhez tartozott, az országra, amelyben élt, a nemzetre, amelyhez mindvégig és mindennek ellenére hűnek vallotta magát, a kontinensre és kultúrára, amelynek karakteres építője volt. Végzetesen kiélezett egzisztenciális helyzetére a zeneszerző paradox választ adott. Új művek

előadására jóformán semmi reményt nem táplálhatott, sőt, attól kellett tartania, hogy ha mégis új művet ír, az esetleges bemutatót nem éri meg. Ahogy Breuer János előtt kijelentette: „amikor az 1. szimfóniámat koncipiáltam, nem volt nagy valószínűsége annak, hogy megéljem az első előadását". Mégis folyamatosan tovább komponált, sőt tudatos elhatározással átlépett a zeneszerzés „magasabb osztályába": szorongatott, nyilvánosságtól elzárt műhelyében ekkor kezdte meg a szimfonikus œuvre kiépítését. 1941–1942-ben megkomponálta 1. szimfóniáját, a következő két évben pedig zenekari Partitáját. A szimfonikus irány afféle magasrendű dacreakció volt nála: amikor senkihez, vagy csak a közéletből kiszorított kevesekhez juthatott el zenéje, csak azért is abban a műfajban alkotott, amely Beethoven óta a tömegek szerepeltetésének és a tömegekhez szólásnak biztosít fórumot, legalábbis eszmei síkon:

> Annak idején, amikor fiatal zeneszerzőként [...] komponáltam, úgy gondoltam, a nagy csoportok hangszerelési gazdagsága eltereli a figyelmet a koncízabb munkáról. Ezért nem nagyon lelkesedtem a nagy csoportok megmozgatásáért. Később úgy éreztem, a kor azt kívánja, hogy sok emberhez szóljak, amihez sok hangszert kell megmozgatni. Lehet, hogy ez naiv és téves felfogás, de valami igazság van benne.

Sok igazság van benne. Nem mintha Kadosa a beethoveni Kilencedik vagy a mahleri Nyolcadik szimfónia nyomdokaiba lépve a milliók, vagy legalább az ezrek zenéjének megírására törekedett volna. Első szimfóniáját még az egyidejű Sosztakovics-mű, a Hetedik szimfónia tömegszerűsége sem jellemzi. Részben igazat adhatunk Jemnitz Sándornak, aki az 1945. május 27-i bemutató után így írt róla:

> Stílusát posztklasszikusnak nevezhetjük, sőt a szó megszorított értelmében inkább poszt-haydni, semmint poszt-mozarti jellegűnek. Mert Haydn muzsikája még magán hordja az új zenei formákért, a leegyszerűsített összhangzatokért és a ritkítottabb hangszerelésért folytatott küzdelem bélyegét, még nem szabadult fel teljesen problémái alól.[3]

A kritikus megállapítása azonban félreértést is rejt. Kadosa az 1. szimfóniában egyáltalán nem a leegyszerűsített összhangzatokért és a ritkítottabb hangszerelésért folytat küzdelmet, mert ezeket az erényeket a harmincas évek neobarokk koncertzenéjében tökéletesen elsajátította. Ellenkezőleg, az első szimfónia kifejezetten a töményebb hangszeres színek alkalmazására, a tömegszerűbb effektusok elérésére törekszik, Beethoven és Brahms örökségének átvételét, és talán Hindemith stílusának asszimilálását tűzve ki célul. Kétségtelen, hogy az alkotói szándék bizonyos mértékig nehézkessé, olykor foltszerűen elmosódottá teszi hangszerelését. Ám e németes súlyra, gravitásra Kadosának éppen ekkor láthatóan nagy szüksége volt – ezzel akarja megkülönböztetni nyelvezetét mind a maga korábbi, mind a kortársak korabeli divertimentizmusától. Sajnos, magyar kor- és nemzedéktársainak akkoriban keletkezett szimfóniáit nem ismerjük, stílusbeli összehasonlításokról le kell mondanunk. Más műfajban készült művekkel pedig a szimfóniát csak óvatosan szabad összevetni, hisz még magának Kadosának versenyműveihez képest is feltűnő különbség mutatkozik. Jemnitznek az idézett kritikában tett másik

[3] *Jemnitz zenekritikái,* 376.

megállapítását ezért csupán mint érzékeny, de nem okvetlenül elfogulatlan kortársi véleményt kell tekintetbe vennünk:

> Dicséretként tudjuk be Kadosa Pálnak, hogy olyan időkben, amikor kortársai csaknem kivétel nélkül beérték a két nagy magyar mester irányzatának kényelmes utánzásával, megmaradt keresőnek – a maga külön útját kereső zeneszerzőnek.

Az 1. szimfóniát az egyéni stílustörekvés nem akadályozza abban, hogy a klasszikus szimfonikus dráma útvonalát járja végig. Klasszikus az útvezetés annyiban is, hogy Kadosa a szimfonikus ciklus dramaturgiáját még a korállapot és saját egyéni mizériájának nyomása alatt sem oldja fel közvetlen lírai önkifejezésben vagy külsődleges, programszerű ábrázolásban. Valódi szimfónia-tételeket alkot, nagyszabású, következetesen formált zenéket, melyek egy-egy személyesen átélt, de a személyes élménytől elvonatkoztatott és általánosított emberi lelkiállapotot, helyzetet, karaktert közvetítenek. A haydni-beethoveni szimfónia hagyományos típusai között a paraszti-népi elemnek is megvan a maga törzshelye; Kadosa ehhez a hagyományhoz, és nem közvetlenül a magyar korstílushoz kapcsolódik, amikor az 1. szimfónia nagyszabású fináléjában kvázi-folklórelemeket használ. Első tételében küzdelmes, energikus, de nem tragikus hangot üt meg, valamelyest Bartók (akkor még nem is tervezett) Concertójával rokon szellemben. A harmadik tétel szabályos szimfonikus Scherzo. Súlyponti helyen a második tétel nagyszabású, *Lento lugubre* feliratú gyászindulója áll. Közmondásos szerénysége ismeretében senki se olvashatja ki e jelzésből, hogy Kadosa a második világháború Eroicáját akarta volna megírni. A gyászzene közvetlen modellje nem is Beethoven Gyászindulója; a tétel inkább Bartók Négy zenekari darabjának Marcia funebréjét visszhangozza. Ilyen ihletett zene esetében a minták felemlegetése persze keveset mond a tartalomról. Valamivel többet közölnek a határozott zenei gesztusok. A gyászinduló barokkos, patetikus ritmusai fölött siratós, melizmatikus dallamfoszlányok lebegnek – magyaros jellegük kétségtelen, de talán zsidó liturgikus zenei felhangjaik is vannak. Kit gyászol ez a zene, kik vonulnak a lassú menetben, hősök-e vagy áldozatok? Nem szükséges találgatni. Jóakaratú emberek, akik az angyali kívánság ellenére a földön még mindig nem részesülnek a béke áldásában.

Az 1945-ös tavasz, nyár és ősz sorozatban rótta le az alig múlt években felgyülemlett adósságokat azok irányában, akiknek művei minden, a honi termés érdekében mutatott buzgalom ellenére nem találtak helyet az 1940 és 1944 közötti magyar zenei bemutatóhangversenyeken, fesztiválokon és rádióműsorokban. Kadosa 1. szimfóniáját régi híve, Somogyi László mutatta be nagy sikerrel az azon frissiben újjáalapított Székesfővárosi Zenekar matinéján. A zeneszerző döntő szerepet tulajdonított e bemutatónak további pályája alakulásában:

> [...] az 1. szimfóniám nagy publikumsikere fordította a figyelmemet arra, hogy ezzel a szélesebb ívű, epikus műfajjal is megpróbálkozzam. A szimfónia iránt növekvő érdeklődésemben ennek is része van.

A következő, 1945. november 18-án Ferencsik János vezényletével bemutatott zenekari mű, a Partita azonban nem ennek az ihletnek köszönhette létrejöttét, hiszen, mint említettük, 1943–1944-ben készült, zeneszerzésre legkevésbé sem alkalmas, néha egyenesen embertelen körülmények között. Breuer János a Partitát nevezi Kadosa legtragikusabb

művének; Bónis Ferenc Kadosáról írott monográfiájában disszonáns kontrapunktját említi.[4] Valóban olyan tragikus, olyan disszonáns és magába zárkózott lenne ez a mű? Zenéje talán inkább a tragédia legyőzéséről, önmagunk megfegyelmezéséről, tárgyilagosságról és tárgyszerűségről szól magasrendű erkölcsiséggel, tiszta belső tartással. Kifejeződik ez abban is, hogy az 1. szimfóniával szemben barokkosabb koncepcióhoz közelít, ahogy a cím is jelzi: a partita variációsorozat, vagy szvitféle tételsor címe a 17–18. században. Itt is fel kell hívnunk a figyelmet az ösztönös Bartók-párhuzamra: a Partita öt tételből áll, akárcsak Bartók egyidejűleg készülő Concertója. Hasonlítanak a tételkarakterek is. Francia barokk lassú-gyors-lassú felépítésű nyitány vezeti be a művet; a középső blokkban két gyors tétel zárja közbe az andante tempójú középsőt. A zárótétel passacaglia. Nyilván ez a tragikus tétel vetíti előre árnyát az elemzők tudatában a mű egyéb hangjaira – játékosságára a Scherzóban, rusztikus-paraszti energiájára a táncrondóban, tudós-ironikus ellenpontjára a nyitányban, és természetbe kitáruló, Bartóktól ihletett meleg lelkiségére az Andantéban. A Passacaglia zenéje, mint barokk ősei, vagy a forma brahmsi feleleventése a Negyedik szimfóniában, valóban tragikus sorstávlatokat érzékeltet: a tragikus sors azonban mindig a hős sorsa. Ebben az esetben az erőltetett menetben előrehajszolt emberé, akit a biztos-bizonytalan felé terelnek, de aki még ilyen körülmények között sem adja föl lelki méltóságát. Zenéjével, zenéjéből menedéket, lerombolhatatlan bástyát épít köréje.

[4] Bónis Ferenc, *Kadosa Pál*, Budapest, Zeneműkiadó, 1965 (Mai magyar zeneszerzők, 12).

LAJTHA LÁSZLÓ MUNKÁSSÁGA
1940–1944

Lajtha László a 20. századi magyar zenekultúra nagy outsidere. Különös kívülállás az övé, mert részeiben csupa valódi „bévül-állásból" tevődik össze. Igaz, hogy Lajtha, aki 1892-ben született, egészen fiatalon kívül helyezkedett az akadémikus magyar zeneéleten, és messze előreszaladt az élcsapat, az avantgarde akkor még ritkás soraiban. A tízes években komponált művei a legmodernebbek között vannak, amiket akkoriban magyar zeneszerző papírra vetett – Bartók Lajthát egyenesen schönbergiánusnak nevezte.[1] Valójában azonban Lajtha nem Schönberg, hanem Bartók nyomdokaiba lépett. A zenei modernséget ötvözni akarta a nemzeti zenei megújulással. E törekvés jegyében indult el a magyar parasztzene gyűjtésére. Bartók és Kodály után a magyar zeneszerzők közül Lajtha László lett a harmadik hivatásos, európai hírnévre vergődött zenefolklorista. Sokáig ő töltötte be a Néprajzi Múzeum népzenei gyűjteménye őrének fontos állását. Az 1930-as évtized során a Bartók és Kodály körül kialakult alternatív kulturális centrum egyre inkább a magyar zeneélet valódi mozgatójává vált, a negyvenes évek első fele pedig meghozta az új nemzeti irány zenepolitikai hatalomátvételét. Hiába volt azonban Lajtha László majdhogynem teljes jogú alapító atya az új zenei birodalomban, mire az felépült, ő megint a falakon kívül találta magát. Mint zeneszerző, Magyarországon jóval kisebb figyelemben részesült a műveinek technikai és tartalmi igényessége alapján neki mindenképp kijárónál. Mint zenetudós sem kapta meg teljes egészében a nemzeti-ideológiai elismerést, ami pedig mindenképp megillette volna. Hogy Lajtha nem nőtt egyenrangú harmadikká a parasztzenéhez kapcsolódó új magyar zene mesterei között, annak biztosan vannak okai az egyéni tehetség jellegében és minőségében. Meg a személyi viszonyokban is: két dudás még csak-csak elfért ebben a csárdában, három azonban már nem. Az okok közé kell számítanunk Lajtha kétpólusú zenei életvitelét. Pályája egészen konkrétan valósította meg azt a kettős kötődést Kelethez és Nyugathoz, amit Kodály a magyar zenekultúra fő jellemzőjének tartott. Budapesti zeneakadémiai tanulmányai után 1911-től Párizsban, d'Indynél képezte tovább magát. A két háború közötti évtizedekben nem annyira Budapest, mint inkább Párizs volt zeneszerzői tényked ésének, bemutatóinak és ambícióinak fő színtere. Párizs kínálta számára az éltető zenei közeget, Párizsban, a Leduc kiadónál jelentette meg darabjait, ott kereste és találta muzsikus barátait. Élnie és dolgoznia azonban – saját elhatározásból? kényszerből? – Budapesten kellett. És ha kétlakisága különlegesen széles látókört biztosított is neki magyar szaktársaival szemben, bizonyára akadályozta is, hogy akár az egyik, akár a másik zenekultúrában valódi alapteny ezőként számoljanak vele. Franciaországban magyar zeneszerzőnek tartották, Magyarországon franciának, jegyezte meg ironikus éllel ő maga.[2]

[1] *A műzene fejlődése Magyarországon,* in *Bartók Béla önmagáról,* 126.

[2] *Lajtha László összegyűjtött írásai* I., szerk. BERLÁSZ Melinda, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, 295.

Valóban, Lajtha közismert *franciásságát,* vagy inkább kettős kötődését érvként használta fel zenéjének burkolt elutasításához még az olyan kritikus is, mint Jemnitz Sándor, akit pedig igazán nem vádolhatott senki nemzeti türelmetlenséggel. A Filharmóniai Társaság hangversenyén elhangzott első háború utáni Lajtha-bemutatóról kijelentette:

> Lajtha László „In memoriam" című nagyzenekari gyászódája, amelyet a háború kezdetén írt, az első halottak emlékére, [...] sajátos stílusköziségével válik érdekessé: a mai magyar és francia muzsika vonala különös módon kereszteződik nála. Nem egyesül, nem összegeződik valami harmadikká, hanem inkább metszi egymást. Mintha a szerző szívét váltakozva hol az egyik, hol a másik pólus vonzaná magához, s ő a válaszúton tűnődnék-tépelődnék, hol jobbra, hol balra tekintgetvén. Szereti Bartókot, de szereti Debussyt is, meg d'Indyt, Florent Schmittet és kiváltképpen a francia zene mai fiatalabb nemzedékét.[3]

A kritikus talán maga sem volt tudatában, mi is az, amit a francia–magyar polaritás mögött e sorokban megjelöl mint a Lajtha-zene zavarba ejtő, elidegenítő sajátságát. Bartók, Debussy, d'Indy, Florent Schmitt, az új franciák: a sok név, a sokféle ihlet tudatos válogatásra, tarkaságig menő szabadságra enged következtetni a stíluselemek alkalmazása terén. Görög eredetű szóval eklektikusnak nevezik azt a kompozíciós módot, amelyet Jemnitz Sándor kimondatlanul regisztrált Lajthánál. Jelző, melyhez a magyar esztétikai nyelvhasználatban elítélő mellékzönge tapad. A francia zenében azonban a szabadon választott stíluselemeket, sőt párhuzamos stílusokat racionális és kifinomult módon egyeztetni szinte kötelező hagyománynak számít. Művészet és zene céljának sajátos felfogásán alapul ez az eklektika: a művésznek delektálnia kell, gyönyörködtetni és szórakoztatni, minél gazdagabb és sokfélébb eszközzel; azzal az esztétikai céllal, hogy tágítsa a befogadó kulturális, művészi és emberi látóhatárát. Talán általánosíthatunk: ebben a magasabb rendű értelemben eklektikus Berlioztól kezdve minden jelentős francia komponista, talán az érett Debussy kivételével. Lajtha a szabad, racionális válogatás, az eklektika alkotói módszerét tanulta el a franciáktól. A német és a nyomában járó magyar zenében végletes erővel érvényesült a személyes, még inkább a nemzeti stílusazonosság parancsa; itt az eklektikus, válogató szabadság a kritika szemében meghatározatlanná, diffúzzá homályosította a zeneszerző arcvonásait.

A háború utolsó időszaka Lajthának is bombázást, lakásának, kéziratai egy részének pusztulását, végül óvóhelyi bujkálást hozott. Neki is át kellett élnie azokat a hónapokat és történéseket, melyek kívül esnek a zenetörténeten, felfüggesztik annak folyamatát. Nem így a háború első évei, amelyek a művészeti életet és termelést nem akadályozták, sőt bizonyos mértékig ösztönözték, habár a megszokottól erősen eltérő feltételekkel. A változott körülmények között Lajtha Lászlónak mindenekelőtt kényszerűen fel kellett függesztenie a kétlakiságot, legalábbis külsőleg. A zeneszerző Magyarországon rekedt, a párizsi utazásoknak végük szakadt, az ígéret földje bezárult. Ám a francia kapcsolat nem hunyt ki teljesen: levélírásban, partitúrák ide-oda küldözgetésében élt tovább. Ezenkívül Lajtha intenzív kapcsolatot tartott a magyarországi francia külképviselettel. Magyar zenei fórumokkal korántsem ápolt ilyen szoros viszonyt. A színházak és a nagyobb zenekarok egységesen bojkottálták műveit. A Budapesti Filharmóniai Társa-

[3] *Jemnitz zenekritikái,* 376.

ság és a Székesfővárosi Zenekar nemzetiszín pántlikákat lobogtató háborús évadaiban egyáltalán nem tűzött műsorra Lajtha-művet, annak ellenére sem, hogy a negyvenes évek első felében növekedett zenekarvezető karmesterré Ferencsik János. Mint orgonaszakos hallgató, Ferencsik Lajthánál tanult a Nemzeti Zenedében, rajongott mesteréért, és 1945 tavaszától mindent megtett művei propagálásáért. A vállalkozói zenekarok műsora hasonlóan sivár képet mutatott. 1940 tavaszán a Magyar Rádióban Rajter Lajos még eldirigálta a Divertissement-t; későbbi zenekari stúdióelőadásról nincs tudomásunk. A nagy publicitással kísért Mai Magyar Szerzők sorozatban képviselt 36 komponista közül kimaradt Lajtha László, és ez az ő esetében épp ellenkező előjellel értékelendő, mint Bárdosnál vagy Ádám Jenőnél, akiket az egész ország énekelt. Bárdos egyébként 1940. november 12-én a Cecília Énekkar 20 éves jubileumi hangversenyének műsorára Lajtha-művet is kitűzött. Hogy Nagykovácsi Ilona szokásos magyar dal- és chanson-hangversenyeinek egyikén, 1942 decemberében a rádióban Lajthától is énekelt valamit, az adott körülmények között kivételes eseménynek számít.

A Nemzeti Zenedében folytatott oktatómunka mellett Lajtha mint népzenekutató kompenzálhatta, hogy zeneszerzőként ennyire a háttérbe szorították. Berlász Melinda összefoglalta, milyen sűrű kutatói programot valósított meg 1940-től. Kihasználva Észak-Erdély visszatértét, rendszeres gyűjtő utakon feltárta a magyar hangszeres népzenekincs ott őrzött gazdag örökségét. Emellett 1944 januárjáig szervezte és irányította a Magyar Rádió népzenei felvételsorozatát, amit még Bartók Bélával együtt kezdett meg 1937-ben.[4] Nem csak paraszt- és cigányzenészeket muzsikáltatott, maga is intenzíven zenélt. Kórus- és zenekarvezetői ténykedéséről Lajtha özvegyétől, továbbá kor- és munkatársaktól származnak adatok. Lajtha már másfél évtizede vezetett református egyházi énekkart, a háborús években pedig a Szabadság téri református templom égisze alatt hivatásos színvonalú vonószenekart hívott életre. Az együttes műsoráról vannak adatok. Szinte úgy értelmezhetjük őket, hogy a karnagy a Szabadság téri templom alagsorába megpróbálta odavarázsolni a maga eszményi Párizsát. A magyar zeneművelés történetében talán soha sehol nem ápolták a francia zenét ily odaadóan. Ehhez, tudjuk, a háborús Magyarországon nem kellett éppen ellenállói bátorság. Sőt, egyes időszakokban a „nyugatosság" még hivatalos támogatásra is számíthatott. Mégis, a maga helyén nagyon is egyértelmű tüntetés volt e korlátozott hatókörű, de nyilvános hitvallás a francia zenekultúra mellett, s talán jelentőségteljesebb is, mintha csak egyszerű politikai kiállás lett volna. Lajtha ezzel is a választás szabadsága mellett tüntetett, akárcsak egész életművével.

Mikor háború utáni első párizsi látogatásán egy riporter nekiszegezte a kérdést, minek szentelte idejét 1938 óta, Lajtha így válaszolt: „a la recherche de la beauté perdue" – az eltűnt szépség kutatásának.[5] A vonószenekar irányítása ugyanúgy beleértődik a Proustra utaló, nosztalgikus válaszba, mint a népzenegyűjtés: itt is, ott is eltűnőben lévő, vagy távoli szépségek felkutatását, megidézését vállalta. Háború alatti zeneszerzői munkásságára is maradéktalanul ráillik a prousti gondolat. A budapesti koncertéletből kirekesztett, Párizstól beláthatatlan időre elszakított komponistát egyáltalán nem hagyta cserben sem a munkakedv, sem a költői ihlet. Évről évre lankadat-

[4] BERLÁSZ Melinda, *Lajtha László,* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984 (A múlt magyar tudósai), 163. sköv.

[5] *Lajtha írásai,* 298.

lanul komponált, mintha válaszolni akarna 1940-es kórusművében a költővel feltett kérdésre: *Par où est passé le chant* – Hová lett az ének? Az ének eleinte még a maga fizikai valóságában is megszólalt Lajtha művében, az említett kórus után a Trois Nocturnes-ben szopránhangon és tipikusan „lajthás" kamaraegyüttesen: fuvola, hárfa, vonósnégyes. Bármennyire elhatárolódjunk is a nemzeti alapú stílusmeghatározástól, a Három noktürnről megállapíthatjuk, hogy a szerző a francia szöveg feldolgozásán túl vitathatatlanul francia zenét is akar írni, hűségnyilatkozatként a francia kultúra mellett. Francia zenei színérzék sugallja az éteri hangszerösszeállítást, több száz éves francia deklamációs hagyományt követ a szolid, kissé monoton, mégis plasztikus dallammintázás az énekszólamban. Francia kortársakra emlékeztetnek a kíséret imbolygó vonalai. Az egyes hangszerek az Európán kívül gyakorolt többszólamúság, a heterofónia technikájával kapnak föl s ejtenek el motívumokat az énekszólam, vagy más hangszerek dallamanyagából. Különleges hangszeres hatásokból terjedelmes, szőnyegszerűen kiszőtt felületek alakulnak, a hangzás mintegy az űrtől félve kerüli a szünetet, a csendet. Lajtha stílusára jellemző, hogy ötleteit nem pazarolja el aforizmaként, hanem nagy, statikus, vagy igen lassan változó formaszakaszokat, egész tételeket alakít belőlük. A háború utáni új zenének egyik jellegzetes eljárása lesz ez, és Lajtha máig legmodernebbül csengő partitúralapjai többségükben ezzel a módszerrel készültek.

Nem minden elemében ilyen tisztelgésszerűen franciás, inkább nemzetközi jellegű a későbbi háborús termésnek azon hányada, amit némi leegyszerűsítéssel a neoklasszikus irányhoz sorolhatunk. Lajtha két egyfelvonásos balettet írt ebben a stílusban. Az 1943-as év terméke A négy isten ligete, az 1944-esé pedig a Capriccio címet viseli. Megindító és jellemző, hogy a zeneszerző éppen a háborús nyomás súlyosbodásának idején, jelek szerint minden külső indíték nélkül írt balettzenét, amit régen is, újabban is általában felkérésre írnak zeneszerzők. A színpad, amelyre háborús balettjeit szánta, kívül esik a kor valóságán – talán a négy isten ligetében áll. Kívül áll az időn is: egyszer a francia rokokó formalizált, mitologikus világából üzen, máskor a két háború közti komédiás, artificiális neoklasszicizmus arénájából. Mindkettőben egyazon élményt, eszményt keresi: az eltűnt szépséget. A második balett, a Capriccio több mint egyórás zenéje a szépség és jókedv utáni vágy beszédes dokumentuma. E vágy helyenként bőbeszédűséget eredményez; a tételek a felvetett, választékos és értékes alapötletet kissé elnyújtják. A kelleténél kissé több a hangulati ismétlés; a bukolikus líra lényegében egyetlen kontrasztját a groteszk adja, a neoklasszikus balettekből alaposan ismert játékos-cirkuszos induló formájában. Frappáns viszont a befejezés: a finomkodó táncok sorozatába váratlanul magyar kocsmahang szól bele.

Lajtha háború alatt komponált balettzenéi nem kerültek színpadra. A neoklasszicizmus divatja a háborúval Nyugat-Európában hamar elvirágzott, Keleten pedig a politikai hatalom klasszikus művészetet követelt ugyan, de nem istenek és bábfigurák rokokó modorú klasszicizmusát. Amennyire tudjuk, visszhangtalan maradt Magyarországon a komponista háború alatti munkásságának legérettebb terméke is, az 1941-es *Les soli* című vonósszimfónia. A mű egyértelműen a francia arisztokratikus klasszicizmus stílus- és képvilágához kapcsolódik; a Les soli Watteau színeiben játszik, a második tétel cím szerint is az ő emléke előtt hódol – az Hommage-ból barokkos citátumok hangzanak ki. Telve van franciásan vizuális, atmoszferikus hatásokkal a másik három tétel is, Lully, Couperin és Rameau szellemében. Ámde bármily játékos tudatossággal

barokkizál is a vonósszimfónia, lényegét tekintve más koncepció táplálja, mint a balettzenét. Karaktereit szigorúbb keretbe zárja, nagyobb vonalú formai építkezést és nagy felületű, egységes kifejezést tűz ki célul. Beillenek a tartalmi egységbe-igényességbe a címadó, terjedelmes, ékítményes szólók is. Mindezeken kívül még egy jellegzetesség vall arról, hogy a szerző a játékos felszín alatt valódi nagy koncepció megvalósítását ambicionálja: a franciásan barokkizáló koncertzenébe – az első tétel cím szerint is: Concert joyeux – szervesen illeszkednek magyar parasztzenei motívumok, sőt teljes dallamok. Végső hatásában a *Soli*ban egyfajta magyar neoklasszicizmus valósul meg, amely a bartóki vonós Zenéhez és Divertimentóhoz közelíti a darabot. Ám a szórványos akusztikus hasonlóságoktól eltekintve, valóban csak az igényesség, a szellemiség rokon. Egyébként Lajtha kimeríthetetlen hangszínfantáziája más irányokhoz vonzódik, konstruktív szándékai más arányok felállítására ösztönzik.

Les soli, Szólók című vonószenekari szimfóniáját 1941-ben komponálta Lajtha László. E finomságában is erőteljes darabbal egy időre megszakadt a neoklasszikus művek sorozata, és előtérbe került alkotó egyéniségének másik oldala. Leegyszerűsítenénk a tényeket, ha ezt a másik oldalt, másik arcot Lajtha „magyar arcának" neveznénk a franciával szemben, bár kétségtelen, hogy a második stílusban könnyebben fakadnak föl zenéjében magyaros melódiák, figyelhetők meg magyaros zenei mozdulatok. De az időnként felvillanó magyar tónus valószínűleg csak következménye az irány általános jellegének, amit talán expresszionisztikusnak lehetne nevezni az elsővel, a franciás-barokkos klasszicizmussal szemben. Emlékezhetünk: Bartók annak idején a Schönberg-körhöz közel állónak vélte Lajthát. Mellékes, hogy ebben tényszerűen igaza volt-e vagy sem, lényeg, hogy ezzel a besorolással azokra a vonásokra utalt a fiatalabb kortárs stílusában, amelyek klasszicizmusellenesek: amorf formák, elmosódott hangnemiség, mozdulatszerű dallamosság, a zene és a lelki tartalmak közvetlen kapcsolata stb. Bartók az 1910-es években maga is erősen vonzódott az expresszionizmushoz; neki köszönhető, hogy magyar népzenei elemek korán és termékenyen beépültek az európai avantgarde modern stílusközegébe. Lajtha László a magyar paraszti zenei elemek expresszív vagy expresszionista felhasználásában Bartókot követte, ami óhatatlanul bizonyos stílusbeli érintkezéseket eredményezett. Az eklekticizmus, a fogalom korábban körülírt értelmében, ebben a másik, expresszív zeneszerzői stílusban is érvényesül. Francia elődök és kortársak hatása vegyül német és magyar mintákkal és módszerekkel, és az egészet a zeneszerző saját egyénisége ellenőrzi. Így ebben a második stílusban is valami sajátosan lajthai születik – talán eredetibb, mint neoklasszicizmusának használati stílusában. 1940–1941-ben, míg ez a különös, akár Janus-arcúnak is nevezhető mester egyik énje az eltűnt szépség nyomába szegődött, a másik felismerte és kimondta, hogy a szépség feltalálhatatlanul elveszett – a szépség halott. Felismerte és kimondta, mintegy válaszképpen a külső körülményekre és eseményekre. Lajtha szoros, nem kronologikus, hanem minőségi értelemben vett háborús művei ebben a másik, vadabb, zaklatottabb, érzelmileg közvetlenebb modorban születnek; a műfajok és formák közvetlenül az expresszív szándékok szolgálatába szegődnek. Megfigyelhetjük ezt már az 1940-ben gordonkára és zongorára komponált nagyszabású műben. A Koncert gordonkára és zongorára nem versenymű, hanem barokk *pièce en concert*, a fogalom *együttesre írott darab* értelmében. Rapszódia-minta szerint két tételt kapcsol össze: lassú drámai siratót – *Thrène dramatique* – gyors másodikkal: *Ballade des Torches*, Fáklyás ballada, vagy inkább Fáklyatánc. A címek

elárulják, hogy Lajtha a kultúra mély, archaikus rétegeit, a dráma és tánc ősvilágát idézi meg, a kultuszt, amely a gyászt, a siratást a táncban, a halál drámai megünneplésében oldja fel. Ugyanerről a zeneszerzői célkitűzésről vallanak az eszközök is. E történelmileg válságos pillanatban a mű az archaikus, parttalan és végtelen melizmatikus dallamosság, az élesen hangzó kromatika, a primitív ostinatók és monológszerű soroló formák vehikulumán száll alá a lélek mélyrétegébe, hogy felhozza onnan a gyász és vigasz ősemberi hangjait.

1945. július 28-án a Zeneakadémia nagyterme Új Magyar Zeneművek című kamarahangverseny színtere volt. Ekkor hangzott el Lajtha gordonka-zongorakoncertjének ősbemutatója, Bartók 6. vonósnégyesével egy műsorban. A gyász hónapjai voltak ezek, illett hozzájuk Bartók 1939-ben komponált vonósnégyes-requiemje és Lajtha 1940-ben írott darabja, két mű, amely a háború halottait nem utólag siratta el, hanem Kasszandra módra még életükben öltött értük gyászt. Visszatekintve váteszi gyászzenének értékelhette 1945-ben a hallgatóság Lajtha másik, akkor bemutatott művét is. A nagyzenekari szimfonikus darab, az In memoriam sem a háború utolsó szakaszában, vagy annak vége után készült, hanem még 1941-ben. Zenedrámai jelenetének alapozását a gyászinduló egyenletes, végzetszerű menetritmusa adja, ütemek tucatjain át ugyanazt a hangot vagy hanglépést ismételgető basszusokkal. A kérlelhetetlen, egyetlen hangon lüktető basszust ismerjük a gordonka-siratóból. A kezdet sötétjében töredékes, bizonytalan körvonalú dallamok és színakkordok bukkannak föl a gyászritmus fölött. Egy-két ütemen át némi franciás árnyalást is érezhetünk a koloritban, de amint a hangulatkép karakterképpé sűrűsödik, amint a nagyobb ívű dallamok kibontakoznak, eltűnik a futó idegenség, és határozottan magyarossá válik a hangvétel. Nem népzenei értelemben: Lajtha pregnáns vivőtémája inkább a magyar nemzeti romantikára utal, choriambusritmusával csakúgy, mint a moll-hangnem hangsúlyozott emelt kvartfokával. Ha nem lenne valószínűtlen, hogy Lajtha ismerte Bartók ifjúkori Kossuth-szimfóniáját, vagy emlékezett rá, gyanakodhatnánk az ottani hőstéma ihletésére. Mindenképpen a „magyar történelmi arcképcsarnok" egy portréja bontakozik ki a zenében, Lajtha legmegragadóbb, legerősebben szubjektívabb háborús darabjában. Olyan magyar hőst rajzol, aki hajlandó a morálisan elkerülhetetlen önfeláldozásra. Tragikus sorsa ezért a hősi karakter egyenes következményeként teljesedik be, nem külső, ellenséges hatásra, nem csatavesztés után, mint a Kossuth-szimfóniában. Talán erre a mélyebb és általánosabb, politikai külsőségektől független tragikumra utal az In memoriam főtémájának kezdő motívuma. Magyaros ritmus köntösében mintha Bach nagy gyászkantátájának kezdősorát idézné: *Ich will den Kreuzstab gerne tragen* – Örömmel viszem a keresztet. A hallgatóban feltolul a kérdés: ki vállalkozik e műben cirénei Simonként a krisztusi kereszt hordozására? Berlász Melinda adata szerint az In memoriam gróf Teleki Pálnak kívánt emléket állítani. Teleki öngyilkosságát elsiratva a gyászének a nemzeti tisztesség dicséretét is zengi: a nemzet erkölcsét a politika mélyen a sárba ránthatja, de mégis életben marad, ha másképpen nem, úgy, hogy az egyes ember a halál kiútját választja becstelenség vagy élet hamis alternatívájából.

Lajtha Lászlót az első háborús években nagyon erősen foglalkoztatta a külső, politikai kényszer és a belső, erkölcsi parancs közötti konfliktus ténye és a feloldás lehetősége. Ennek kifejezésére egészen új műfaj jelent meg zenéjében: az egytételes szimfonikus költemény, Liszt és César Franck műfaja. Az In memoriam után még egy *pièce symphonique*-ot komponált 1942-ben, *Évasion, Fuite, Liberté* címmel. Kitörés, szökés,

szabadság – vajon a zene ugyanazzal az egyértelműséggel vázolta föl a vele egykorú Kertész-Mihály film, a Casablanca cselekményéhez hasonló dramaturgiát, mint a cím? Talán nem: hasonlóan az In memoriamhoz, talán inkább a belső, erkölcsi szabadulásról szólt, mint *actionról*. Feltételezésünk bizonyítása akadályba ütközik: más művekkel együtt a második szimfonikus darab elveszett a háborús megpróbáltatások során. Lássunk ebben jelképes üzenetet? Az *Évasion, Fuite, Liberté* talán csak ábránd volt és maradt, annak jelképeként, hogy a politikai és társadalmi valóságban a kitörés, a szökés, és a szabadulás lehetősége mind az egyén, mind a nemzet számára elveszett – megsemmisült, mint maga a zenemű.

„A BŰNÖKNEK SOKASÁGA"
VERESS SÁNDOR AUGUSTINUS-ZSOLTÁRA

A magyar zeneélet dokumentumai a negyvenes évek első felében ritkán említik a háborút. Az egyetlen terjedelmesebb korabeli közreadott zenei levelezésben, a Kodályéban, mindössze két idevágó utalást találunk, mindkettőt a háború utolsó szakaszából. Más zeneszerzői megnyilatkozásokat ez időből nem ismerünk; sejthető azonban, hogy azokban is a kényszerű óvatosság uralkodott. A nyilvánosságban, legalábbis a zenei szaksajtóban és irodalomban, a háború ártalmas következményeit még tökéletesebb csend vette körül. Itt a cenzúra a dolgok természetéből fakadóan hézagtalanul érvényesült, öncenzúra formájában is. Aki háború-ellenes meggyőződést vall magáénak, a 2. világháborút kezdetétől fogva európai és magyar tragédiának tartja, méltán fájlalhatja, hogy zenei fórumokon nem hangzott el nyílt szó a háború ellen. Legfeljebb az szolgálhat vigaszul, hogy mellette sem emelte föl a szavát senki. A magyar zenei közvéleményt cenzúrázták, de nem vetették alá totalitárius véleménykényszernek – a háborút, s a politikai diszkriminációt nem volt szabad szidalmazni, de nem kellett dicsőíteni sem. A zenei nyilvánosság politikai semlegességét persze más is magyarázza, mint a háborús cenzúra s a politikai óvatosság. Ne feledjük, hogy a háborús részvételt nehezen lehetett elválasztani az elszakított területek visszatérésétől. Ez általános nemzeti eufóriát váltott ki, amellett a trianoni időszak alatt szorongatott helyzetben lévő zenei elit számára megnyitotta az expanzió útját. A zeneélet, azon belül a zeneszerzés már a harmincas évek végétől, még inkább 1940 után, növekvő állami és intézményes támogatásban részesült; ez éppen elég örömet – és további követelnivalót – adott, cserébe a zenei hangadók készséggel megmaradtak a maguk kaptafájánál, és tartózkodtak attól, hogy zenei szakkérdéseken túl bármiről nyilatkozzanak.

Tévedés, sőt talán rágalom lenne, ha a két háború közti magyar zenét általában véve apolitikusnak neveznénk – a Psalmus Hungaricust, a Jézus és a kufárokat, a Táncsuitet és az Elmúlt időkből létrehozó zeneművészetet nem bélyegezhetjük közönyösnek a történelmi és társadalmi sorskérdések iránt. Kodály maga a háború küszöbén és a háború alatt sorozatban írta kórusműveit, amelyek közvetlen intésként, iránymutatásként, bátorításként kívántak szólani a nemzethez, sokszor a vallás jelképiségén át. Ugyanakkor a zeneszerzésben tagadhatatlanul mutatkoztak a klasszicista öncélúság jelei is. Különösen a fiatalabb zeneszerzők műhelyében tengett túl a forma, a stílus, a nyelv problémája, ráadásul többüknél az is epigonszerűen, mint a Bartók és Kodály által kialakított nemzeti zenei nyelv átvételének és alkalmazásának feladata és kötelessége. Ebben az értelemben nagyrészt alkalmazott zene, Gebrauchsmusik volt, amit a zeneszerzők termeltek. Ünnepi, szórakoztató, tisztán koncertcélokat szolgáló s színházi zenék készültek sorozatban, olykor steril, öncélú konstrukciók. Csak kevesekben élt az igény arra, hogy nagy, döntő szavakat mondjanak ki, még kevesebbekben volt meg erre a képesség. Alábbiakban a nagy kivételek egyikével ismerkedünk meg, Veress Sándor 1943 januárja és 1944 áprilisa között komponált kantátájával basszus szólóra, kórusra és zenekarra: Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati, azaz Szent Ágoston psalmusa az eretnekek ellen.

Az 1907-es születésű Veress Sándort a negyvenes évek elején szép egyöntetűséggel nemzedéke legjelesebb szerzőjének nyilvánította a közvélemény. Nagyigényű művek bemutatói alapozták meg hírnevét a harmincas évek második felétől kezdve: a 2. vonósnégyes, a 2. hegedűszonáta, az 1939-es Hegedűverseny, és a nemzetközi szenzációt kiváltott Szimfónia 1940-ben. A háborús években két további nagyszabású művet írt. Térszili Katicza című egyfelvonásos táncjátékát 1941–1942-ben Rómában dolgozta ki, ahol a magyar akadémia ösztöndíjasaként tartózkodott. A fasiszta Itália fővárosa – eltekintve attól, hogy Róma a fasizmus idején is az Örök Város maradt – Mussolini szeszélyének köszönhetően gazdag avantgarde művészeti élettel büszkélkedhetett. Veress Sándor emlékezete szerint

> [...] ez volt Millos Aurél és a római opera balettjének fénykora. Egyik nagyszerű kreáció követte a másikat, és többek közt ott hallottam-láttam először a Wozzecket, ragyogó előadásban, Millos rendezésében, Pekáry díszleteivel. Tullio Serafin vezényelt (kívülről), minden próbán jelen voltam.[1]

Eredetileg 1943-ban, a firenzei zenés május ünnepségein kellett volna bemutatni a balettet; a háború azonban elérte Itáliát, a fasiszta hatalom megrendült, a firenzei bemutató elmaradt, csakúgy, mint a decemberre tervezett római. Budapesten is ígérték a premiert, ami kisstílű operaházi ármánykodások következtében ugyancsak meghiúsult. Veress Sándor a felháborító üzelmek láttán 1943 szeptemberében dörgedelmes nyilatkozatban kelt ki az operaházi klikk, tágabban „egészségtelen hazai művészi közállapotaink" ellen.[2] Bármennyire felmérgesítette azonban a pártoskodás, nem dimenzionálta, nem dimenzionálhatta túl annak a világméretű pártharcnak a zsivaja közepette, ami minden más ellentétet másodlagossá tett Európában, és amelynek a Szent Ágoston Zsoltárába belefogva már hónapokkal korábban zenei krónikásává szegődött.

1942. november végén Veress Rómából hazatért Budapestre. Nem tudjuk, a római légkör viszonylagos békéje után Kelet-Európában hirtelen megérezte-e a jövő fenyegetését, s ennek nyomán fogant-e meg a szózatosan intő kantáta terve. Mégis érzékeljük a keletkezés pillanatának tragikus ihletét. Ha tervezte is korábban, Voronyezs és Sztálingrád kellett ahhoz, hogy Veress Sándor a nagy zsoltárnak nekifogjon. Addig lehetséges volt a hallgatás, sőt a félrenézés. A háború valahol messze folyt, kényszerű magyar részvétellel ugyan, de főleg olyan ellenfelek között, akiknek emberi veszteségeit gyászolni keresztényi kötelesség volt, katonai és politikai bukásukat azonban a szabadságára

[1] Demény János, *Veress Sándor – életmű-vázlat,* in *Veress Sándor tanulmányok,* 29. Az idézet, számos további információval egyetemben, egy Demény Jánosnak írott levélből származik. A későbbi érdemes Bartók-kutató, mint ifjú, lelkes zenerajongó esszéista, a negyvenes évek elején Veress Sándorban fedezte fel az általa valósággal mitizált bartóki-kodályi zeneirány méltó folytatóját. E meggyőződésének több tanulmányban hangot adott, egyebek között a *Sorsunk* folyóirat 1944 júliusi számában, *A folytatás, Veress Sándor útja* címmel. Később, Veress emigrációs éveiben Demény János jószerivel egymaga közvetítette a zeneszerzőhöz azt, amire biztosan gyötrelmes szüksége volt: a távoli haza érdeklődését és nagyrabecsülését. Levelezésük, amely mindkettejük halálával immár lezárult, becses forrása a személyes és tágabb magyar zenetörténeti adatoknak.

[2] Uo., 29–30.

kényes szellem egyformán kívánhatta. Ám 1942 végén végképp eloszlott minden köd, lehetetlenné vált minden önámítás. De talán megmaradt még a remény; elszenvedett nagy csapások után, de még a végső pokolra szállás előtt, 1943-ban politikailag és emberileg is feltámadt, titkon, bizonytalanul a vágyakozás, hogy a humánus, az erkölcsi és a nemzeti értékek sértetlenül, sőt talán gyarapodva kerülhetnek ki a kataklizmából. Ennek feltétele, hogy az egyén és a közösség önvizsgálatot tartson, meghallja az igét, és annak szellemében cselekedjék.

A végveszélyt és reménységet hitelesen csak az fejezhette ki, aki teljes tragikumában látta a valóságot, és erkölcsi kényszert érzett rá, hogy embertársait is szembesítse vele. Az azonnali szembesítés azonban elmaradt – a kor ugyan megengedte Veressnek, hogy a világot vádló és elsirató kantátát megírja, ám a vád nyilvános meghirdetésének útjába elháríthatatlan akadályt gördített. Közel másfél év munkáját igényelte a komponálás, a kotta 1944. április 25-ét adja meg a befejezés dátumaként. Addigra visszavonhatatlanul elmúlt a szorongó, mégis illúziókkal, reményekkel teli 1943-as lelkiállapot, amelyből a távoli Amerikában Bartók Concertója is táplálkozott. Magyarország ekkor már több mint egy hónapja német megszállás alatt nyögött. Békéről szólni, békéért imádkozni nyilvánosan többé nem lehetett. Márpedig a zsoltárszöveget keretező egymondatos felkiáltásnak éppen a béke a kulcsszava: „Mind, akik békére vágytok, nézzétek az igazságot". Bizonyára ezért nem kerülhetett sor a Zsoltár állítólag már kitűzött bemutatójára az 1944-es tavaszon. Csak négy évvel később, 1948 februárjában mutatták be Szent Ágoston psalmusát Budapesten, majd hamarosan felcsendült még egyszer, az 1948 októberi Bartók Fesztivál egyik hangversenyén. Olyan időpontban, melyben újra kedvezőtlen idők jártak a műben foglalt allegóriára. Békéért harcolni ugyan nemcsak lehetett, de kötelező is volt – sőt, hamarosan kötelező lett a békének még kölcsönt is jegyezni. Ám tudjuk, mit értettek akkoriban békén – a *hideg*háborút, amit úgy neveztek, béke*harc*. A békeharc egyik fő frontját a klerikális reakció ellen nyitották 1948-ban; képzelhetjük, Szent Ágoston egyházat magasztaló allegóriája mily kellemetlenül érinthette a Mindszenty-per előkészítésén munkálkodók pártját. Visszatetszésük kiszól egyik zenei mamelukjuknak az 1948 februári bemutató alkalmával megjelent kritikájából:

> A szöveg skolasztikus hasonlata (végeredményben: a mennyeknek birodalma egyenlő az egyházzal) gyengíti az egész mű és ezzel természetesen Veress mondanivalóját is. Persze a mű tudatosan archaizáló, ami a szöveg ma zavarosnak ható hasonlatait a megfelelő korba helyezi.[3]

Fanyalgó, de a zsdanovi stílushoz képest még civilizáltnak mondható bírálat. Szabolcsi Bence azonban – képletesen szólva – még ezt is kikérte magának; bizonyára ezért jelentetett meg a Bartók Fesztivál alkalmával méltatást ugyanazon zenelap hasábjain. A nagy zenetörténész a kortársi műveket soha nem önmagukban szemlélte, hanem mindig a zenetörténeti folyamat mélyén rejtőző szellemi erők megnyilvánulásaiként értékelte őket. Kritikusi eszmefuttatásai emiatt olykor nélkülözték a konkrétságot, s e nélkül az általa kimutatott nagy összefüggések néha veszítettek hitelükből. Veress esetében azonban éppen a nagy összefüggések felmutatása hatott művészetpolitikai kiállásként és kritikai állásfoglalásként:

[3] Sárai Tibor, *Mai zene a budapesti hangversenydobogón,* Zenei Szemle 5. sz. (1948. március), 271.

> Csak arra hívjuk fel a figyelmet, amit bírálói szem elől szoktak téveszteni. Veress eredetisége többek között abban áll, hogy témáihoz egészen más irányból közeledik, mint Bartók vagy Kodály. Kodály és Bartók monumentális karművei – a húszas és harmincas években – a természet és az emberiség nagy igazságait védték egy lealacsonyodó korszak barbár önzése ellen; Veress oly korban írta művét „az eretnekek ellen", mikor már maga az élet, maga az ember is kérdésessé vált. Kodályt, a hitvallása és műveltsége szerint katolikus zeneköltőt egy régi protestáns szöveg ihlette nagyszerű nemzeti költeményére, a Psalmusra; Veress zordul és keményen protestáns erkölcsisége egy misztikus ágostoni szöveg érintésére nő meg a világ vádlójává és elsiratójává.[4]

Nyilvánvaló, mi volt Szabolcsi szándéka azzal, hogy Veress Psalmusát ilyen nyomatékkal állította a kodályi Zsoltár mellé ellendarabként, ami valamiképp mégis legmélyebben rokon: a korifeusok szemébe kívánta vágni, hogy a mű, akárcsak kodályi előképe, a zenei-költői allegóriák legmagasabb rendű kategóriájába tartozik. Noha adott történelmi pillanatra reagál, felül is emelkedik a konkrét politikai motívumon, s mint ilyen, napipolitikai agitációtól érinthetetlen. A huszadik század nagy, humanista kóruszenéinek, Kodály Psalmus Hungaricusának és Stravinsky Zsoltárszimfóniájának hagyományához kapcsolódik Veress Sándor Zsoltára abban, hogy zenei-jelképi mondandójának a keresztény szimbolikából merített szöveggel adja meg a megfelelő súlyt és általánosságot. Szövege azonban nem valamelyik felekezet liturgikus gyakorlatából származik, nem is közvetlenül a Szentírásból, hanem a szent hippói püspök, Augustinus Aurelius tollából. Szent Ágoston első irodalmi művét, egyetlen verses alkotását leginkább tanköltemények nevezhetjük. Időskori visszatekintésében, a Retractationes-ben a költemény célját és műfaját így határozza meg:

> A Donatisták dolgát meg akartam világítani az egyszerű nép, a tudatlanok s az együgyűek előtt is, és amennyire csak lehetséges, bevésni emlékezetükbe. Ezért írtam nekik éneklésre ezt a strófánként a latin betűk során végighaladó zsoltárt, abban a formában, amelyet abecedariumnak neveznek. A refrén azonban, amellyel a hívek minden strófára válaszolnak, nem követi a betűk rendjét. Nem alkalmaztam semmiféle magasabb műformát, sem pedig nem engedtem, hogy a metrika a köznép előtt ismeretlen szavak használatára kényszerítsen. A zsoltár így kezdődik: „Omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicate."

Veress kompozíciója szempontjából közömbös, hogy a kezdetleges rímes sorokból álló zsoltár egyes szakaszai a latin ábécé egymást követő betűivel kezdődnek, hiszen a mű csak az első strófát használja fel. Ennyit közölt Szent Ágoston zsoltárából a kantáta szövegének forrása, Babits Mihály 1933-ban közreadott Amor sanctus című kétnyelvű, magyar–latin himnuszgyűjteménye. Szent Ágoston Psalmusának első szakasza a mondandót tézisszerűen világossá teszi. Bevezetésképpen a közösség által énekelt responzum felszólítja a békére vágyókat az igazság megismerésére: „Mind, akik békére vágytok, nézzétek az igazságot!". A zsoltárstrófa kezdetén egysornyi, tömör erkölcsi és politikai ítélet hangzik el a

[4] Sz. B., Mai magyar szerzők zenekari művei, uo., 8. sz. (1948. december), 445.

közösség helyzetéről: „A bűnöknek sokasága a hívőket megzavarja." Öt sort tölt ki az evangéliumi példázat a csodálatos halászatról, hatot Augustinus hozzáfűzött, intő kommentárja a *humillimus vulgus*, az egyszerű nép okulására. A szöveg tehát csupán a bűn – a gonoszság és a gonoszok – jelenlétét diagnosztizálja tárgyilagosan, mint általános emberi realitást. Eretnekekről, donatistákról egyáltalán nem esik szó, ezért nem is kell annak tárgyalásába belebocsátkoznunk, miben álltak Donátusnak a negyedik században Észak-Afrikában széles körben elterjedt tévtanai, amelyeket Augustinus, a katolicizmus bajnoka oly fáradhatatlanul támadott. Veress Psalmusában nem az a lényeg, *ki ellen* hadakozik az egyházatya, hanem hogy *kinek* szól az intés – azoknak, akiknek birtokában van a tudás, amely felvértezhetne a bűn ellen, de nem annak szellemében élnek és tevékenykednek: „Evangélium tudója, reszkess ezt a példát hallva!" A példázat jelentése pedig: az emberi erő meghajlik a gonosz előtt, emberi értelem a jóhoz vezető utat egyedül elvéti; a bűn világának tengeréből a menekítő sajkába csak a misztikus háló, az egyház segít felkapaszkodni.

A címlap szerint Veress Sándor „kótába szedte" az augustinusi-babitsi szöveget, azaz se hozzá nem tett, se el nem vett belőle. Ám a megzenésítéskor a szerkesztés eszközeinek megválasztásával mégis lényegbevágó módon befolyásolta a szövegi egységek arányát és súlyát. Ezek az aránymódosítások képezik a fundamentumát a mű sajátos zenei formájának, az abban megnyilvánuló dramaturgiának, azon keresztül pedig jelentésének és szellemi üzenetének. Legnagyobb horderejű formai döntése az volt Veressnek, hogy Szent Ágostonnak a responzum után következő strófakezdő sorát – „A bűnöknek sokasága a hívőket megzavarja" – nagyszabású önálló tételben dolgozta fel. A szöveg egyszerű tényközlését Veress képszerű ábrázolássá kívánta szélesíteni, a bűnök által a hívekben keltett zűrzavart meg akarta jeleníteni. Mit is ítélhetett volna a két háború között uralkodó neobarokk szemléletnél alkalmasabb kompozíciós eljárásnak, hogy átélhetővé tegye a bűn zavart keltő tombolását, mint a nagyszabású kórusellenpontot, a fúgát, e kimeríthetetlen zenei energiákat föltorlasztani, az egész zenei teret rendezett zűrzavarban elárasztani képes formát, a maga egymás után belépő kórusszólamaival, amelyek mind azonos dallammal kezdenek, azután elkanyarodnak különféle irányokba, de csak azért, hogy mindig visszatérjenek ugyanazon alapgondolathoz.

Még azt is inkább a kor, s nem az egyéni zeneszerzői lelemény adja hozzá a jelképes ábrázolás hiteléhez, hogy a barokkosan tonális fúga szólamvezetése halmozza a disszonanciákat. Ám az már semmiképp sem kézenfekvő, hanem szinte ijesztően, mániásan merész zeneszerzői gondolat, ahogyan Veress Sándor a fúgát elhelyezi és felépíti. Pár ütemnyi epikus kórusbevezetés után azonnal belevág, és nem különösebben sokat mondó barokk témájából *lege artis*, a mesterség szigorú szabályai szerint bontja ki a hatalmas expozíciót. Ahogy előrehalad, a fúga terjedelme és bonyolultsága egyre inkább elképeszt. Veress jóformán korlátlanul engedi felnövekedni a kontrapunktikus szövedéket, túl minden civilizált fughetta-méreten, úgyhogy végül a hallgatóban is összezavarodik az idő érzékelése és a formakövető készség – belegabalyodik az expozíciók és közjátékok, alap- és tükörfordítások, augmentációk és diminúciók rengetegébe, tépetten és kiúttalanul bolyong a hangnemi labirintusban – a bűnök sokaságának zűrzavarában. Gránit és bazalt között él, írja a Zsoltár kapcsán Veress Sándorról Szabolcsi a maga utánozhatatlan képnyelvén, és a metaforával elsősorban bizonyára a fúgára céloz. Nem említi a nyilvánvaló forrást, amely nemcsak e mögött a tétel mögött rejlik, hanem az egész Zsoltárt ihleti, talán még erősebben, mint a kodályi Psalmus: a Cantata profanát. Méltányos is ez

a hallgatás. Veress Sándor ugyan Bartók nyomán indult el, de a saját őserdejében bolyong.

A bűnöknek sokasága azzal fenyeget, hogy elárasztja a világot – a kórusfúga azzal, hogy elnyeli az egész kantátát. Az óriási súly, amellyel a szerző az indulásnál megterheli a művet, a konstrukció összeomlásának rémét vetíti előre. Hogyan lehet ehhez a monstruózus kezdéshez méltó folytatást és ellensúlyt képezni? A dilemma megoldását Augustinus teológiája kínálja. Álláspontja szerint a bűn kettős következménnyel jár: bűnhődéssel – és megbocsátással. Az elsőt, a bűnre óhatatlanul következő bűnhődést ugyanolyan tömören jelzi a zsoltár már idézett intése a parabola középpontján, ahogyan a bűnös állapotot leírta. A zeneszerzőnek a fenyegető intés – „Evangélium tudója, reszkess ezt a példát hallva!"– adja a szövegi alapot a fúga ellensúlyozására. Szóló-közjáték után a nagyszabású kontrapunktikus nyitótétel megfelelőjeként Augustinus idézett mondatára újabb imponáló kórustömböt halmoz föl *gránitból és bazaltból.* A nyitó fúga a bűnt ösztönös vadságában jelenítette meg, a második kórustétel a bűnhődés *pokoli* banalitását vetíti elénk. Barokkos a funkciója e szakasznak is, mint a kantáta jóformán valamennyi formarészének: passió-tömegjelenetet, turba-karaktert idéz. Doboló, indulós ostinato motívumra épül, amelyet a basszus szólam morajszerű tiszta kvinttel intonál, fodrozódó-fortyogó zenekari kíséret előtt. A doboló motívum kérlelhetetlenül ismétlődik, mindig újabb kórusszólamok csatlakoznak hozzá, a diatónia egymás után következő hangjait hajtogatva. Végül a dobmotívum a teljes kóruson szól, a hétfokú hangsor valamennyi hangján. Ez valóban a háború zenéje; primitivizmusával különös módon emlékeztet Sosztakovics Leningrádi szimfóniájának a németek felvonulását festő híres ostinatójára. Dobol még akkor is, mikor a kórusból kiszakad a szorongattatásban reményt nyújtó felismerés: „Lásd, az egyház az a háló..." Ide helyezi Veress a mű csúcspontját, a bűnétől üldözött bűnös átváltozásának pillanatát. Az 1948-as bemutatón elsősorban ez a kitörés érhette bögölycsípésként az antiklerikális harc korábban idézett közkatonáját. Mégis eléggé tárgyilagos és tisztességes volt ahhoz, hogy elismerje:

> Kodály Psalmus Hungaricusa óta nem hallottunk örök aktualitásában ilyen megrázó hatású, és kóruskezelésében ilyen mesteri művet. A nagy megállásból kinövő „Reszkess" félelmetes indítása felejthetetlen.

A „Resszkess"-turba effektusa sokat köszönhet a Kodály-Zsoltár „Egész ez város rakva haraggal" jelenetének. De ebben az esetben is, mint a fúgában, meghatározóbb a Cantata profana ihletése: a doboló hétfokú kórusakkordok egyértelműen a csodaszarvas-rege kezdete és repríz-mozzanata előtt tisztelegnek. Veres ezzel indítja a visszatérés-szakaszt, melyben sűrítve még egyszer végigjárja az első részben megtett utat. Ám a lelki-szellemi út iránya megváltozik: a másodszori zarándoklat a gyötrelemből az ígéret földjére vezet, a megváltás, a megbocsátás jegyében. A feloldás tengeri szellője már a kantáta középrészét felfrissíti. A basszus-szólista nagyszabású ariosója közvetíti a misztikus hasonlatot; gyönyörű, kvintekből épülő vonós-andante és rövid kórus-recitativo vezeti be. A látomásos zenei motívumokat a tenger és háló szövegi jelképeiből eredezteti a szerző – természetről, vízről, végtelen horizontról lévén szó, mormoló, mixturás vonósakkordok ringatóznak, fölöttük prominens angolkürt- és oboaszólókkal. Persze nem valódi látványt fest a zene, hanem olyat, amit csak a belső, lelki szemek pillanthatnak meg; a hangulat ennek megfelelően nem a nyílt tenger végtelenségét érzékelteti Debussy

módjára, hangulata inkább epikusan zárt, mint Pimen cellája vagy a Kékszakállú herceg vizes falú vára. A példabeszédet közvetítő énekszóló dallamstílusán lehet talán a legélesebben megfigyelni az egész kantáta folyamán, hogyan törekszik Veress Sándor Kodály és Bartók kiegyenlítésére, a Psalmus hungaricus és a Cantata profana hagyományának egyesítésére. A fordulatok között sok a kodályosan magyaros, a tételben mégsem a Psalmus Hungaricus szöveg által ihletett, schützi erejű énekbeszédje uralkodik, inkább a Cantata profana szólóinak melizmatikus stílusához áll közel. A forma is zárt, áriaszerű, visszatérő motívumokkal, sőt dallamsorokkal operál. E motívumokat, a belőlük épülő melódiákat a hallgató időnként némileg színtelennek érzi, a melodikus invenció bizonyos mértékig általában is kielégítetlenül hagyja az egész kantátában – az egyik végleten, mint a fúgatémában, primitíven pregnáns, a másikon, mint a basszusszólóban, kissé elmosódott. Persze az efféle negatív ítéletekkel csínján kell bánni. Dallamokat hajlamosak vagyunk annál karakteresebbnek tartani, minél jobban ismerjük őket. Veress kantátáját azonban, noha megérdemelné, nem ismerhettük meg kellő mélységgel: bemutatója után összesen háromszor ismételték meg budapesti hangversenyteremben. Az 1948-as Bartók Fesztivál után 22 évvel, 1970-ben szólalt meg újra a Zeneakadémián, Forrai Miklós vezényletével; legközelebb pedig, egyben legutoljára újabb 22 év elteltével, 1992 őszén.

Végkicsengésképpen kórus és szólista együttesen értelmezi Augustinus kommentárját a csodálatos halászat metaforájához. Míg a szöveg megmarad a példázat és intés szintjén, a zene ereje a tartalmat a jelenbe fordítja át, és meghozza a példázat beteljesedését. Gazdagon és telten harmonizálva visszatér a kezdet középkorias kvintorgánuma, e liturgikus kóruszsoltározásra emlékeztető anyag, majd a szólista felidézi a tenger zenei motívumait, a gyűjtősajka képét, a megváltás, az átlényegülés szimbólumát. Mint már korábban is az érzelmileg exponált mozzanatoknál, a dallamosságban itt is uralkodnak a pentaton fordulatok. Ezek a líraian telített helyek annál inkább kidomborodnak a szövedék egészéből, mivel Veress, a magyar parasztzene kiváló ismerője és kutatója, a leggondosabban kerüli a népi leegyszerűsítést, a magyar paraszti eredetű elemek túlburjánzását. Esztétikailag jó okkal: a magyar folklór direkt alkalmazása igazán nem illene a nemzetfölötti és pártfölötti, augustinusi értelemben mindent felölelő, azaz katolikus hitvalláshoz. Nem népies, nem magyaros a pentatónia a gyűjtősajka érkezésének zenéjében sem. Inkább a misztérium ősszimbólumának funkcióját tölti be, a megtisztulást jelképezi.

A szóló utolsó fordulata a-moll pentatóniát ír körül, a zenekarban azonban D-dúr akkord szól alatta – a Cantata profana záróakkordja. Ez az egybecsengés is segíthet megfejteni, mit jelent az Ágoston-zsoltár központi, teológiai metaforája, miért választotta Veress éppen ezt a credószerűen szigorú szöveget. Bizonyos, hogy konkrét erkölcsi és politikai szándék is vezérelte. Az egyház, pontosabban az egyházak, vagyis minden keresztény felekezet hierarchiájának erősítése elsőrangú erkölcsi parancs volt a Zsoltár születésének idején. Nemcsak morálisan, de gyakorlati társadalmi vonatkozásban is jóformán már csak a keresztény egyházak voltak birtokában azon integritásnak, amelyre oly kétségbeejtő nagy szüksége volt a kor kívülről és belülről bűntől szorongatott emberének. Ám ne tévesszük szem elől: a megzenésített szöveg másfél ezer éves, az ókeresztény korból származik. Magától értődik, hogy Augustinus teológiai metaforáját – Veress Sándor művének központi jelképét – nem lehet közvetlenül a 20. század szervezett papi egyházaira vonatkoztatni, egyrészt azért nem, mert az antik egyház nem hierarchikus

egyház volt, hanem ecclesia, gyülekezet a szó közösség és egyenlőséget jelző értelmében; másrészt a neoplatonikus Ágoston, bármily hevesen harcolt is a földi egyház egységéért, egyházon elsősorban mégis a misztikus testet, az égi egyházat értette. Ehhez a transzcendens instanciához közelít Veress Sándor bűnös embere a gyűjtősajkán, ahogyan Bartók szarvasait az átváltozás elvezeti a tiszta forrás új keresztségéhez. Az emberen túli tekintélynek akarja alárendelni magát a Zsoltár bűnökkel szembesülő embere, tőle remél erkölcsi iránymutatást a világ viharos tengerén. Igaz, hogy a tekintély parancsának követése megkötést is jelent – a háló-metafora semmi kétséget sem hagy e felől. De hogyne fogadná el a fegyelmező kötést az, aki nap mint nap megéli, hogyan változik a tenger oldása, a fegyelmet nem ismerő szabadság a bűn korlátlanságává?

KODÁLY HÁBORÚS KÓRUSMŰVEI

Kodály közreadott levelezésében két utalást találunk a háborúra, mindkettőt az utolsó hónapokból. Az egyik a Deutsch Jenőnek 1944. október 8-án kiállított támogatólevél munkaszolgálatos behívás alól való felmentéséhez.[1] Valamivel előbb, 1944 nyarán kelt a másik dokumentum: július 18-án Kodály lakonikusan tájékoztatja Kerényi Györgyöt: „Köszönjük a meghívást, egyelőre Hűvösvölgybe megyünk, talán ha onnan is... – itt három ponttal megszakítja a mondatot, majd folytatja – egyébként csak ablakok-ajtók törtek be, bútorban nagy kár nincs. De még lehet."[2] Mintegy mellékesen közli tehát, mi okozta a pusztulást: a házat a Köröndön bombatalálat érte. A kipontozás sejteti, miért kényszerültek kerülni a háborús tárgyakat a kortársak még magánlevélben is: Kodály tollát a cenzúra kötötte meg, amely, hivatkozással a katonai szükségszerűségre, a háború kezdete óta érvényben volt. S ha a magánlevelezésben ilyen óvatosnak kellett lenni, a dolog természetéből fakadón még sokkal teljesebben lefojtott a cenzúra fedője minden nyílt háborúellenes politikai megnyilvánulást a sajtóban és más médiumokban. Nyilvánosságra hozatalig érlelt írásaiban, előadásaiban és nyilatkozataiban politikai véleményének Kodály egyébként a háború előtt és utána is csak ritkán adott kifejezést. Amióta Vargyas Lajos két kötetben közreadta a mester hosszú élete során írásaihoz és előadásaihoz készített feljegyzéseit és fogalmazványait, a korábbinál sokkal pontosabban tudjuk, ez a tartózkodás távolról sem jelentette azt, hogy Kodálynak ne lett volna politikai véleménye és meggyőződése. A fogalmazványokban ugyanis gondolatmenete alátámasztására többször is leírt olyan motívumokat, amelyeket azután érett megfontolás után a végső alakból kihagyott. Ennek érthető oka volt az is, hogy kerülte a nyílt vitát a mindenkori hatalmakkal, nehogy veszélyeztesse kultúrpolitikai vonalát, amelynek amúgy is lényege volt, hogy politikai fórumokon kívül, azok megkerülésével közelítse meg céljait.

Tartózkodásának e kényszerű alkalmazkodásnál is lényegesebb oka volt a keresztény erkölcsiség. Ez eleve megadta a megkérdőjelezhetetlen választ sok olyan korabeli dilemmára, amelyeknek megoldását mások, egyének, csoportok vagy tömegek e rendíthetetlen erkölcsi támasz híján a politika hatáskörében keresték. Nagyrészt a keresztény humanizmus kompetenciájába tartozott Kodály szemében a zsidókérdés is, és nem a politikáéba, végképp nem úgy, ahogyan 1938 után Magyarországon a politika ezt a kérdést kezelte. De nemzeti ideológusként is más hitet vallott, mint amit a törvények szelleme kifejezett. Gondolkodásában és érzelemvilágában kétségtelenül jelen volt valami fajtája az idegenellenességnek. Magától értődik, hogy a történelmi Magyarországon a magyarsággal együtt élő paraszti népközösségeket ez a szemlélet nem tekintette idegennek. Ellenérzése a magyarországi városok, német és zsidó eredetű polgársága és értelmisége

[1] *Kodály levelei,* 168.
[2] Uo. 167.

mellett az arisztokrácia ellen is irányult. Vagyis elsősorban azoktól a társadalmi típusoktól és rétegektől határolódott el, amelyek megítélése szerint még vagy már kívül álltak a magyarság eszményi nemzeti közösségén. Jól ismert tény, mégis mindig újra ki kell mondani: Kodályt az idegenség iránti ellenérzése éppenséggel nem kirekesztésre, hanem az idegenek megnyerésére indította, magyarrá varázslásukra a zene orfeuszi eszközével. Kulturális-asszimilációs koncepció volt az övé, s mint ilyen, nemzeti okból is átlósan szembekerült minden politikai és törvényi disszimilációs vagy diszkriminációs programmal.

Kodály legtágabb, legáltalánosabb értelemben politikainak nevezhető alapmeggyőződései között prominens helyet foglal el megingathatatlan németellenessége. Ez sem faji motívumon alapult. Ténykérdés, hogy a németség a sok évszázados keleti expanzió következményeként politikai és művelődési túlsúlyával nyomasztotta a kis kelet-középeurópai népeket; ez okozta Kodály szakadatlan nemzetféltő aggodalmát. A nemzetiszocialista hatalomátvétel után éppen úgy megérezte az új Németország antihumanista, barbár totalitarizmusának fenyegetését, mint Bartók. A hangsúly az ő felfogásában a nemzeti veszedelemre esett; Hitler céljaiban a hagyományos német keleti terjeszkedés új szakaszát látta, amely minden korábbit messze felülmúló radikalizmussal tör más népek – így a magyarság – felszívására vagy alávetésére, rosszabb esetben megsemmisítésére. A fogalmazványok izgalmas második kötetében utalást találunk arra, hogy a nemzetiszocialista berendezkedés első időszakában Kodály talán még a szűkebb nyilvánosság előtt, egyetemi Collegium Musicuma egyik előadásában is hangot adott félelmének az új német politikai rendszertől. Vázlatai egyikében ezek a mondatok olvashatók: „Hitler Németországa feni fogát ránk. Azt hajtogatják németek, csehek egyre hangosabban, hogy külön magyar kultúra nincs, a magyar csak a németnek egyik ága."[3] A nemzetiszocializmusnak Kelet-Európából nézve valóban ez volt a legveszedelmesebb vonása: ha a harmadik birodalom csak ötvenet megér a Hitler-ígérte ezer évből, Kelet-Európa olyan drasztikus népesedéspolitikai beavatkozásokat szenvedett volna el, amelyekhez képest a zsidóság ténylegesen bekövetkezett kiirtása csak bátortalan kezdetnek tűnik. A német veszély tudata minden más politikai ösztönnél mélyebben gyökerezett Kodály érzelmi és gondolatrendjében; ez magyarázza, hogy a háború után vállalta a formális együttműködést a szovjet-kommunista rezsimmel. Joggal tekintette az orosz nagyhatalmat a német keleti terjeszkedés legfontosabb ellensúlyának; keserűen kellett azonban megtapasztalnia: illúzió volt azt hinni, amit 1951-ben így fogalmazott meg: „Nemzeti mivoltunkat a szovjet felől nem fenyegeti veszély."[4]

Kodály nagyvonalú politikai világszemléletének a keresztény humanizmus és németellenesség mellett a nemzet kulturális egységének eszménye alkotta harmadik alappillérét. Egyszer még azt is megfogalmazta, merre veti árnyékát gondolatrendjének ez a pillére. Szentirmaytól Bartókig című tanulmánya készítése közben jegyezhette föl: „Társadalmi tagozódás kezd gyengíteni, mert ez nálunk elidegenedés volt. Elkötött tagok feketednek." Ezután utal a Szentirmay dalai és Bartók egyes témái között felismert párhuzamra, és így értékeli: „semmi sem megy veszendőbe: ami élő sejt az tovább él. Ez is egy jele a közeledő egységnek, hogy annyira szétágazó utak újra találkoznak. Társadalmilag:

[3] KODÁLY Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers,* szerk. VARGYAS Lajos Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1993.

[4] *Zeneművészek a békeharcban,* Új Zenei Szemle 2/4–5 (1951. április–május), 3.

Nagyatádi – Gaál – Gömbös..."[5] (A nevek a kisgazda-koncepció irányába mutatnak.) Az 1933 márciusában beállott veszélyhelyzetben alapmeggyőződésének mindhárom tézisét – keresztény humanizmus, külső nemzetvédelem, nemzeti egység – a korábbinál sokkal erőteljesebb és direktebb eszközökkel propagálta és védelmezte műveiben, vagyis a maga sajátos kultúrpolitikai offenzívájának keretei között. A harcnak ez az új fázisa magyarázza, hogy a húszas évek második felétől eltérően, amelyeket a kóruszenében Kodály teljes egészében gyermekkari programja kidolgozásának szentelt, 1934-től az életműben kulcspozícióba került az a cappella kórus apparátusa. Kodály a felnőttekhez fordult, mintha rádöbbent volna, a történelem szorongat, elébe kell sietni; a nemzetet a vészhelyzetben azonnal meg kell erősíteni, nem lehet megvárni – mint korábban vélte –, amíg a mai gyermekekből felnőttek lesznek. Bizonyára szimbolikus szándékkal illesztette be első nagy vegyeskari ciklusába az intő Ady-vers megzenésítését: *Akik mindig elkésnek.* Már az első években nyíltan politikus szövegeket is kiválasztott megzenésítésre, például Horatius Justum et tenacem zsarnokkihívó versét 1935-ben. 1936-tól kórusaiban azután egyértelműen túlsúlyba kerültek a 19. századi költők szavaiba foglalt nagy nemzeti-erkölcsi intések: *Huszt, Liszt Ferenchez, A magyarokhoz.* 1938-ban a Szent István-évről a nemzetért szóló könyörgéssel emlékezett meg: *Ének Szent István királyhoz.*

1939-től három évig a kórushozam csökkent; Kodályt más munkák foglalták el, elsősorban pedagógiai célzattal. Ám mikor mégis megszólaltatta az éneklő sokaságot, azért tette, hogy lángbetűket írjon a kor falára. 1940-ben a látszólag ártatlan szövegű *Norvég lányokat* rokonszenve és együttérzése kifejezésére írta, az északi ország német lerohanása után. A kortársak tudták ezt, Jemnitz Sándor 1942-ben utalt is rá a Népszavában.[6] A következő nagyszabású kórustétel csak 1942-ben következett. Szövege háborús depresszióról árulkodik: a Gazdag Erzsi versére írt *Balassi Bálint elfelejtett éneke* sötét, de mégis forró, szenvedélyes hangot üt meg. A költőnő a verset a 16. századi nemzetet ostorozó és elsirató énekek stílusában írta:

Szörnyű rontás rajtad,
nem magad akartad,
dög pusztít a testeden,

Mely csak véred issza,
Velőd, agyad szívja,
Vigadoz majd esteden.

A beszéd ennél nyíltabb nem is lehetne az 1942-es, Don-kanyarhoz vezető magyar tragédia idején. Kodály a verset a történeti népzene és históriás ének hangsor- és motívumkészletéből kiindulva zenésítette meg, de utalt a hazafféltés későbbi zenei hangjaira is – az Elfelejtett énekből kurucos-nótás fordulatokat is kihallhatunk.

1942/1943 tele, a doni katasztrófa és Sztálingrád gyászba borította az országot, ám egyszersmind mintha véget is vetett volna a kínzó letargiának, annak a tehetetlenségérzésnek, amely olyan zaklatottá teszi az Elfelejtett ének hangvételét. Felrémlett a politikai lehetőség, hogy Magyarország megszabadulhat a testén pusztító dög öleléséből,

[5] KODÁLY, *Magyar zene,* 56.
[6] *Jemnitz zenekritikái,* 354–355.

kitörhet a végzetes politikai szövetségből, anélkül, hogy áldozatként hullana át a front másik oldalára. Képzelhető, milyen belső izgalmat keltett ez a halvány remény Kodályban, akiben élt a keserű meggyőződés, hogy a magyar közreműködéssel kivívott német győzelem nagyobb vereséget mérne a magyarságra, mint bármely, németek oldalán elszenvedett katonai vereség. Ismét volt tétje a harcnak, mint a harmincas években, újult erővel szólalt meg Kodály nemzeti politikusi hangja: a kórus ismét központi helyre került az oeuvre-ben. Az 1943-as nagy kórus-évben keletkezett művek mindegyike – talán a *Cohors generosa,* a vidám diákköszöntő kivételével – nyílt politikai üzenetet fogalmaz meg, egy-egy döntő, irányító és biztató szót intéz a közösséghez a súlyos, de mégsem reménytelen válsághelyzetben. Politikus a két kimondottan egyházi-vallásos darab is, az Adventi ének és a 121. genfi zsoltár, sőt, bizonyos szempontból azok politizálnak a legnyíltabban: a kodályi világszemlélet első és legerősebb pillére, a keresztény erkölcs humanista parancsa szólal meg bennük. Évszázados magyar és európai hagyományt követve a szorongattatás idején a muzsikus bibliai példázatokkal vigasztalja és bátorítja a közösséget. Megtette ezt már a Psalmusban is, csakhogy a most – 1943-ban! – megzenésített vallásos énekek szövegében a vigasz, a bátorítás *expressis verbis* a kiválasztott népnek, Izraelnek szól. A 121. zsoltárban a következő szavakkal: „És aki vigyáz rád, Nem szunnyadozik az, Izraelt hozzád fogadja". Az Adventi ének 18. századi szövegében pedig ez áll (Szedő Dénes fordítása):

Jövel, jövel Emmánuel,
Csak téged áhít Izrael,
És hozzád sóhajt untalan,
Mert Isten híján hontalan.

Kodály a liturgikus- és népénekszövegeket a hagyomány szellemében, kötött formában zenésítette meg, kompozíciójában a szöveghez társuló eredeti dallamot alkalmazta. E tényt talán jelképesen kell értenünk és interpretálnunk: a közösségi dallam, a cantus firmus, vagyis (szótár szerint) az erős, szilárd, határozott, megingathatatlan ének a hit rendíthetetlenségét sugallja, a meggyőződést, hogy a megváltás, a szabadulás bizton következik az istennel kötött szövetségből. A hit világosan felcsendülő hangja teszi az Adventi éneket Kodály egyik legszebb kórustételévé. A strófáról strófára kiteljesedő szólamszám, a dallamot megtámogató harmóniák fegyelmezett, de sokatmondó variálódása, a kórustechnika szinte csak jelzésszerűen alkalmazott, de mégis nagy kifejezőerővel bíró eszközei egyre közelebb hozzák, egyre nyomatékosabbá erősítik az adventi ígéretet. Ám ez, noha közeledik, mindvégig a magasban marad, a távoli firmamentumon; a refrén – „Gaude, gaude" – harangozó, varázsfuvolás tercrokon akkordfordulata mindig felragad a mennyei várakozás szférájába.

Eősze László műjegyzéke szerint az 1943-as év első kórusműveként a *Szép könyörgés* született meg, a Balassi Bálint elfelejtett énekének párdarabja, immár eredeti Balassi-versre. A költő szavai a sztoikus politikai erkölcs magaslatába emelik a könyörgést a nemzetért és annak minden tagjáért:

Vagy ha azt akarod, hogy tűrjem ostorod,
csak rút szégyentől ódd fejemet, ha bántod,
Halálomat inkább elhozd, hogynem rútítsd orcámot.

A költői attitűdhöz illőn a zene 16. századi dalmotetta mintáját követi, olyan kötött és közösségi hangvétellel, amely szinte azt az érzést kelti, mintha a tétel cantus firmusra, Balassi-korabeli dallamra épülne. Az 1943-as év két további kórusműve a komponista nemzeti-politikai meggyőződésének fundamentális elemeit fejezi ki, szövegi szempontból is a lehető legpregnánsabban. Kodály nyílt sisakkal lépett be a nemzeti politika agonjában; ezt jelzi, hogy tartalmilag a jelenkori helyzetre egész konkrétan utaló szövegeket választott: Petőfi Sándorhoz fordult. Önellentmondásnak tetszhet, hogy a megzenésítéskor közel százéves versek kiválasztását a korszerűség jelének tüntetjük fel. Ámde Petőfi, a legpolitikusabb magyar költő, a legmodernebb nyelven ábrázolja a világot: a nemzeti ügy iránti minden lelkesedése mellett is ijesztő képet fest a háború realitásáról. Emellett köztudott, hogy Petőfi a Kodály által kiválasztott verseket a szabadságharc idején írta, vagyis annak a nagy nemzeti harcnak korábbi fázisában, amelynek a függetlenségi magyar szemlélet újabb, talán végső szakaszát látta fellángolni az 1940-es években. Ezért számíthatott Petőfi nemzeti-politikai szempontból kortárs költőnek. A versek olyan kitéphetetlenül gyökereztek keletkezésük harci helyzetében, a Habsburg-, azaz németellenes függetlenségi érzelmekben, oly nyíltan vallottak magyar egységről és magyar szabadságról, hogy Kodály bátran vállalhatta a költő harcra buzdító jelszavainak hirdetését a háborúban álló Magyarországon, senki sem érthette félre, senki se gondolhatta, hogy a német szövetségben vívott háborúért lelkesedik. De azt sem olvashatta ki senki Petőfi megidézett szavaiból, hogy velük a zeneszerző frontváltásra szólítana föl. Éppen ellenkezőleg: Petőfi szava célzott a végzetes 1849-es helyzetre is, arra, hogy a magyar szabadságeszményt az orosz és német sereg együtt taposta el.

A székelyekhez című Petőfi-kórus a nemzeti csapdahelyzetből indul ki:

Köröskörül sötét felhő az égen,
Egy magányos csillag ragyog középen,
Az a csillag ott a magyar nép képe,
Kit idegen népek vettek középre.

Külső segítség híján mentséget csak a belső összefogás ígérhet. Nemzeti magány és nemzeti összefogás témája Kodály tételében a 19. századi rapszódia formáját ölti. Az első szakaszt, a magány énekét lassú hallgatónótaként zenésíti meg; a másodikban friss csárdásritmussal jelképezi a nemzeti energiák remélt ébredését. A következő Petőfi-kórus, a *Csatadal* a nemzeti önérdekért vívott nagy, több fronton zajló, végső harcot foglalja zenébe. Műfaja szerint kettős vegyeskarra írott *battaglia*, azaz zenei csatakép. Eősze László finoman figyeli meg, hogy a Csatadal a Háry vitézi zenéjének légkörét leheli. Kodály akarva-akaratlanul ezzel érezteti, hogy az önfelszabadító magyar hősiesség csak álom, ahogyan álom volt, hogy vitéz Johannes Háry egykor rabságba ejté a nagy Napóleont.

A nemzeti történelem alakulása az 1940-es években is csak álmokat engedélyezett. Az önfelszabadító háború – vagy legalább tisztesen végrehajtott kiugrás – lehetetlennek bizonyult; a történelmi valóságban német megszállás, rabság, szorongattatás, ostrom következett. A szorongás a bekövetkezendőktől hatja át a látszólag oly harcias Csatadal után, 1944. március elején, kevéssel a német megszállás előtt írott férfikart Petőfi versére: *Isten csodája, hogy még áll hazánk.* Végül a megszállás miatti végtelen depresszió szó-

lal meg a háború alatt írt utolsó férfikarban, szintén Petőfi-szövegre: *Rab hazának fia*. Kodály tónusa még az 1942-esnél is sokkal sötétebb ezen az órán, mikor kényszerűen föladja a nyílt politikai felszólamlások műfaját, a kóruszenét. Visszavonul oda, ahonnan 1942-ben a politikai porondra kilépett, a liturgikus zenébe. Az 1944-es év fenyegetései közepette, amelyek legszűkebb személyes körébe is durván betörnek, énekegyüttesre és zenekarra dolgozza át 1942-ben befejezett orgonamiséjét. A Haydn Paukenmesséjére utalva *In tempore belli,* azaz háborús mise alcímmel ellátott Missa brevis utolsó tételének könyörgése – Dona nobis pacem – a végső üzenet, amelyet minden külön, nemzeti és politikai kívánságtól letisztítva, háborús zenéjének végszavaként Kodály meztelen emberiességgel kimond.

„FÉLÜNK LENÉZNI A MÉLYBE”
ZENEÉLET 1945–1948

BARTÓK HAZATÉRÉSE

Bartók Béla személye és művészete valósággal rituális tiszteletben részesült a nemzeti kulturális nyilvánosságban 1945 márciusának ama pillanatától fogva, amelyben kezdetét vette a zenei élet újjászervezése a fővárosban és vidéken – a tragikus romhalmaz közepette, amely az újjászervezéshez kulisszául szolgált. Személyiségének kultusza nem szorítkozott zenéjére, kezdettől hangsúlyt kaptak benne politikai és érzelmi motívumok is. Éppenséggel nem volt ez sem meglepő, sem teljesen újszerű: mint a nemzeti művészet Közép- és Kelet-Európában többnyire, Bartók személye és tevékenysége bizonyos fokig kezdettől politikus ügy volt a közvélemény szemében. Nem állíthatjuk azt sem, hogy a politikum idegen lett volna művészetének üzenetétől. Bár a mindennapi nyilvános politizálástól tartózkodott, egyes műveinek, például a Tánc-suite-nek, tudatosan a politikai allegória funkcióját szánta. Talán szabad eszményi értelemben politikainak minősíteni azt a vallomásos nemzeti tartalmat is, amely számos egyéb művében ott rejtőzik, és ha máshonnan nem, legalább a Somfai László megfigyelte magyar kulminációs pontból kihangzik a művek végén.[1]

Más kérdés, hogy a művek nyílt vagy rejtett üzenete egybecseng-e a körülöttük kibontakozó mindenkori kultusz politikai tartalmával. Évtizedes tapasztalataink ebben a tekintetben nem a legkedvezőbbek. A művelődéspolitikai Bartók-kultuszban szinte mindig megjelent az instrumentalizálás, a kihasználás szándéka, s ez gyakran még akkor is hamisításnak érződik, ha maga a politikai üzenet, amit a kultusz az életműből kiolvas, nem idegen attól. Kisebb-nagyobb mértékben így volt ez a háború után is. Bartók valóban kérlelhetetlen ellensége volt a nemzetiszocializmus és fasizmus mindenféle, német, magyar, olasz vagy más változatának, és ezek előretörésének valóban döntő szerepe volt abban, hogy 1940-ben amerikai emigrációba vonult. Általánosabban véve közismert volt élethosszig tartó személyes és alkotói szembenállása a jobboldali és konzervatív politikai és művészeti eszmerendszerekkel. Nem meglepő, hogy szemléletének ezen vonásaira 1945 tavaszától kezdve éles fény vetült, sőt az sem meglepő – noha nem örvendetes –, hogy mennyire túlstilizált formában. Hogy az új világot minél ragyogóbb színben tüntessék fel, a múlt rendszer kultúrpolitikáját igyekeztek kizárólag negatívumok halmazának láttatni. Kevés volt az olyan írás Bartókról, amelyben sorsát és művészetét ne hozták volna föl a korszakváltozás szükségességét bizonyító példának. Idézzük Szabolcsi Bence összefoglalóját Bartók Béla műveinek előadás-történetéről a magyar múltban és jelenben, úgy, ahogy a Székesfővárosi Zenekar 1946/1947. évadának programjában közreadta. Az érvelés Bartók 1921–1923-as önéletrajzából indul ki, melyben tudvalévőleg szó esik az Új Magyar Zeneegyesület 1911-es zenekar-alapítási kísérletéről és a kísérlet kudarcáról, ami Bartókot önéletrajza szerint arra indította, hogy 1912 táján teljesen visszavonuljon a nyilvános zenei élettől.[2] Bartók szikár esetleírásához Szabolcsi lelkesítő távlatokba révedő kommentárt fűzött:

[1] *A magyar kulminációs pont Bartók hangszeres formáiban,* in Somfai László, *Tizennyolc Bartók-tanulmány* Budapest, Zeneműkiadó, 1981, 270–276.

[2] *Önéletrajz (1921–1923),* in *Bartók Béla önmagáról,* 33.

> Közel harminc évvel ezelőtt írta ezeket a sorokat Bartók Béla. A mai Székesfővárosi Zenekar megteremtőit mintha öntudatlanul a nagy magyar zeneköltő e keserű sorai inspirálták volna munkájukban: hogy ne úgy legyen, mint akkor volt, mint eddig volt! Mikor a romokban heverő magyar fővárosban elsőnek épp az újjászervezett zenekar kelt életre, mikor először szólalt meg rajta klasszikus és magyar mesterek hangja, megkönnyebbülten és mégis szorongva figyeltünk fel rá valamennyien: tudja-e beváltani, amit ígért, tud-e lépést tartani az idővel, tud-e fejlődni a gondok, bizonytalanságok, viszályok idején? S íme [...] szomorú büszkeséggel állapítjuk meg: Bartók Bélának ma már nem volna oka a visszavonulásra, ma már van zenekar, amely az ő gondolatainak engedelmes és méltó tolmácsául szegődik. [...] A munka java még vár ránk, s a nagyok öröksége nemcsak egy életre, hanem nemzedékek életére kötelez.[3]

Alig vesszük észre, hogy amit olvasunk, az nem történelem, hanem mítosz, mely a mítoszok természete szerint sötét múltról, ígéretes jelenről és fényes jövőről szól. Elmarad az utalás arra a nem elhanyagolható történelmi tényre, hogy a Székesfővárosi Zenekart nem 1945-ben, hanem 1939/1940-ben alapították, és már működésének első négy, antivilágbeli esztendejében is Bartók és Kodály művészetének, továbbá a kortárs magyar zene legújabb termésének addig példa nélküli kultuszát valósította meg. Kétségtelen, a legközelebb múlt évek borús korszakát alkották a magyar történelemnek. De úgy látszik, 1945 tavaszáról visszanézve a sötét kor a maga valóságában nem volt eléggé sötét; még e sötétséget is tovább kellett feketíteni; néha egészen naiv módon. 1945. március 17-én és 18-án a Székesfővárosi Zenekar Ferencsik János vezényletével kis közönség előtt páros hangversenyt adott a Zeneakadémia fűtetlen nagytermében. A koncertnek címet is adtak: „Tiltott művek". Méltó és dicsérendő szándék mozgatta a rendezőket: tisztelegni akartak vele a háborús években „faji" okból száműzött szerzők és életművek előtt. Goldmark vagy Mendelssohn esetében ez a jóvátétel valóban szükséges és igazságos volt. Minden jóakaratú zenerajongó örvendhetett azon is, hogy a hangversenyen egészségben megpillanthatta a téli hónapokban oly sokat szenvedett Weiner Leót, amint Bach-átiratának elhangzása után végre újra az őt megillető helyről, a Zeneakadémia tanári páholyából fogadja az egybegyűlt közönség és Gaál Endre zenekritikus üdvözlését. De vajon hogyan és miért került a tiltott szerzők közé Stravinsky és Bartók? Stravinskyt a háború alatt korlátozás nélkül játszották Magyarországon, legalábbis a német megszállás előtt; Bartókot pedig, a negyvenes évek első felének egyik legtöbbet játszott szerzőjét kifejezetten ízléstelenség volt szerepeltetni. Éppen a Magyar parasztdalokkal, a Tizenöt magyar parasztdalból készített zenekari ciklussal, amely még 1944. április 22-én is szerepelt a Székesfővárosi Zenekar műsorán. Kodály és Farkas Ferenc darabjaival együtt játszották a Kis Filharmónia magyar műsorú záróhangversenyén.

Bartók nimbuszának politikai kiaknázásában a Magyar Kommunista Párt kulturális propagandája járt az élen. Maga a mester erről persze nem tudhatott, de ha tudott volna, semmi szín alatt nem járult volna hozzá. Aki ismeri Amerikában írott leveleit, tudja, mennyire átérezte és megszenvedte a német és a szovjet köré szorult Magyarország

[3] Megjelent *A Székesfővárosi Zenekar hangversenyei az 1946/47. évadban* című ismertető füzetben. Közli Bor–Kenesei, *Székesfővárosi Zenekar,* 317–318.

jövőjének ambivalenciáját. Utolsó hónapjainak megnyilatkozásaira egyáltalán nem jellemző az a hamis politikai és művészeti optimizmus, amibe Magyarországon az úgynevezett haladó értelmiség talán azért hajszolta bele magát, hogy túlharsogja belső kételyeit és bizonytalanságát. Melyek voltak a korai kommunista zenepolitika Bartókkal, általában a haladó nemzeti művészettel kapcsolatos alaptézisei? Az első a kommunista gondolat nemzeti öncélúsága. Szervánszky Endre mint a Szabad Nép zenekritikusa, nem is egyszer papírra vetette őket, bizonyára a tétel igazába vetett teljes hittel. 1945. szeptember 16-án írta az MKP előző nap megtartott Bartók–Kodály hangversenye kapcsán:

> Ami az egész nemzet értéke, az a magyar kommunistáké is. Rágalom és a demokratikus egység megbontása az a propaganda, mintha mi, kommunisták, idegen szellemi célok szolgálatában állanánk.

Másik hangsúlyos alapmotívumként Szervánszky Bartók multinacionális zenei érdeklődését igyekezett a szovjet típusú kommunista ideológia internacionalizmusával egybemosni.

> A mi hazafiságunk a más népekkel való békés együttdolgozás és kölcsönös megbecsülés hazafisága. És ebben éppen Bartók Béla az útmutató, aki egyazon szeretettel gyűjtötte és tanulmányozta szinte minden kelet-európai nép parasztságának zenéjét.

Három-négy évvel későbbi fejlemények ismeretében e tézisekből a megfogalmazó tiszta személyiségéhez méltatlan cinizmust vélhetnénk kihallani. Az igazság kedvéért azonban le kell szögezni, hogy az első évek kommunista Bartók-propagandájában a kelleténél bizony sokszor hangosabb szavú muzsikus-értelmiség soraiban a Szervánszky Endre és Veress Sándor típusú naiv nemzeti ellenállók vitték a prímet, akik nem lehettek tisztában azzal, hogy a szovjet kommunizmus valódi esztétikai célkitűzései egyáltalában nem állnak összhangban az ő őszintén átérzett Bartók-hitvallásuk fő tételeivel, a demokratizmussal, a népek megbékélésével és a művészi avantgardizmussal. 1945 tavaszán még messze volt az idő, amely éppen Bartókot teszi meg a sztálinista zenepolitikai offenzíva egyik célpontjává. A háború végétől a Bartók öröksége elleni koncepciós támadás kezdetéig négy esztendő telik el, és e négy év, a maga objektíve hamis, de sokak esetében nem tisztátalan szándékú átpolitizáltsága ellenére is a magyarországi Bartók-befogadásnak kiemelkedően termékeny négy éve – 1942–1943 intenzív Bartók-művelésének folytatása a német megszállás, a nyilas diktatúra és az ostrom okozta tragikus történelmi hiátus után.

Nem tudjuk, mikor és milyen úton jutott el Budapestre Bartók Béla utolsó, még Európában komponált művének, az 1939 őszén befejezett 6. vonósnégyesnek a Boosey and Hawkes által kiadott szólamkottája. 1945 tavaszára azonban már biztosan megérkezett, úgyhogy a Waldbauer-kvartett július 28-án előadhatta a Zeneakadémián (a kvartett tagjai ekkor az első hegedűs mellett Szervánszky Péter, Országh Tivadar és Banda Ede). A 6. vonósnégyesben már megjelenik a kései Bartók-műveknek az a tendenciája, amit Szabolcsi egy helyütt stiláris regressziónak nevezett: a hajlam az ifjúkori hangvételek viszszaidézésére. Jemnitz Sándor a művel találkozva fel is ismerte ezt az időskori, nosztalgikus vonást, de nem tévesztette szem elől azt sem, hogy minden múltidézés ellenére a tónus mégis újszerű – egy Bartók rangú komponistának múltba néző tekintete is újakat

pillant meg. A vonósnégyes – írta – „formájára és tartalmára nézve ismét egészen új és meglepő, de egyúttal ismét egészen bartókos".[4]

A bemutató másnapján a Waldbauer-vonósnégyes megismételte az előadást a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének kamaratermében. Bartók-művek előadásának sűrű, sőt azonnali megismétlése az 1945-ös tavaszon nem volt kivételes jelenség. Így Waldbauer Imre többször műsorra tűzte a 2. hegedűszonátát. Zenekari művek közül legtöbbször a Tánc-suite-t játszották; először az újjáalakult Székesfővárosi Zenekarnak a Szociáldemokrata Párt által rendezett március 10-i és 11-i hangversenyein. Nyáron a zenekar *Út a remekműhöz* címmel rendezett sorozatot, amelynek hangversenyeit Szabolcsi Bence vezette be. Július 28-án ennek keretében is elhangzott a Tánc-suite, testvérdarabjával, Kodály Psalmusával egy műsorban – a harmadik testvér, a Főváros egyesítésének 50. évfordulójának megünneplésére 1923. november 19-én rendezett jubileumi hangverseny első száma, a háborús bűnösnek nyilvánított Dohnányi Ernő Ünnepi nyitánya nélkül. Az Operaház 1945. április 22-én adott először Bartók-művet, A fából faragott királyfit. Politikai aktusok sem nélkülözhették Bartók autoritását; ennek jeleként értelmezendő, hogy július 10-én, a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság első díszelőadásán az Operaházban bemutatták A kékszakállú herceg várát. Székely Mihály és Némethy Ella énekelt, Failoni Sergio irányítása alatt. Ez az előadás kiváló szereplőivel és imponáló színpadi kiállításával ismét bizonyította, amit a politikai propaganda tagadni igyekezett: hogy az akkor múlt korszakban Magyarországon igenis volt Bartók-kultusz, még állami zeneintézményekben is. Mindazonáltal távol álljon tőlünk azt állítani, hogy a Bartók-életmű közvetítésének feladatát a 2. világháború előtti magyar zeneélet teljesen és hiánytalanul ellátta volna. Nehezen is hirdethetnénk ilyesmit, szembesülve az eseménnyel, ami ugyan nem a kései Bartók-zene budapesti befogadásának fejezetébe tartozott, tágabb értelemben azonban mindenképp egyik legfontosabb és legrégebben várt mozzanata volt a mester szellemi hazatérésének, egyszersmind emblémája az 1945-től 1948/1949-ig tartó viszonylag szabadelvű kultúrpolitikai korszaknak. 1945. december 12-én végre színre került az Andrássy úton A csodálatos mandarin, Bartók legradikálisabb színpadi műve, amelynek előadását a magyar fővárosban mindaddig megakadályozta a művészet autonómiájának elismerésére képtelen kultúrpolitikai prüdéria. Legutoljára 1941-ben hiúsult meg a Bartók 60. születésnapjának tiszteletére előkészített bemutató. Hogy annak idején milyen messzire jutottak az előkészületek, azt épp az 1945-ös színrevitel igazolta, amely nem újonnan készült, hanem az 1941-es tervet valósította meg. Az előadás legnagyobb értéke Ferencsik János karmesteri munkája volt; kortársi vélemény szerint irányításával az operaházi zenekar meglepően és megkapóan pontos képet nyújtott a mű kimeríthetetlenül sokrétű partitúrájáról. (Megjegyzendő, hogy a Budapesti Filharmóniai társaságot az Opera zenekarának tagjai alkották. Ebben a minőségükben 1928-ban Dohnányi vezényletével ők mutatták be a táncjátékból készült szvitet.)

Bartók 1945. szeptember 26-án bekövetkezetett halálának híre Budapestet teljesen váratlanul érte, és az egész 1945/1946-os évadot emlékévaddá avatta. Gyászünnepségek sorát rendezték meg, és hogyan is lehetett volna másként: a zene mellett ezeken nagy teret kapott a szó. Tanúk sora lépett fel az emlékezés, a méltatás szándékával. 1945. november 15-én Lajtha László emlékezett Bartókra a Nemzeti Zenede ünnepi rendezvé-

[4] *Jemnitz zenekritikái,* 378.

nyén, november 18-án Balázs Béla rajzolta meg az eltávozott arcképét a Belvárosi Színházban, a Fővárosi Népművelési Intézet Bartók-matinéjának keretében. 1946. március 24-én születésének 65. évfordulójára rendezett emlékműsort a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete. Ezen megszólalt a koronatanú, Kodály Zoltán: Bartók, az ember című előadásával vezette be alapvető fontosságú kései Bartók-értékeléseinek sorozatát. Az első, spontán emlékhangversenyt 1945. október 3-án szervezte a mindenben mindig az élre törekvő Magyar Kommunista Párt: Somogyi László a Zenét és a Tánc-suite-et vezényelte, Rösler Endre és Basilides Mária dalokat és népdalfeldolgozásokat énekelt. Október 27-én hangversennyel tisztelgett a Magyar Nők Demokratikus Szövetsége. Közben némi bürokratikus nehézkességgel megkezdődtek a hivatalos gyászünnepély előkészületei. Teleki Géza, az ideiglenes kormány kultuszminisztere már 1945. szeptember 27-én felszólította a Magyar Művészeti Tanácsot a méltó ünnepség megszervezésére. December 3-án az operaházi megemlékezésen az időközben hivatalba lépett új kormány nevében Keresztury Dezső mondott beszédet, Veress Sándor pedig a Magyar Művészeti Tanács gyászának adott kifejezést. A zenei program mintegy összefoglalta azt a negyven nehéz és gazdag esztendőt, amely Bartók Bélát, a most már kétszeresen is eltávozottat, eltéphetetlenül összekapcsolta Budapest zeneéletével. Szóhoz jutott mindenki, vagy majdnem mindenki, aki itthon volt, és kisebb-nagyobb mértékben addig is részese volt művei közvetítésének. Basilides Mária egyik utolsó fellépésén elénekelte az Ady-dalokat a Bartók tanítvány Kósa György zongorakíséretével. Ferencsik János a Cantata profanát vezényelte, Rösler Endre és Jámbor László szólójával. Szőke Tibor, a Cantatában is közreműködő kiváló Liszt Ferenc kórus férfikarával az Elmúlt időkből-ciklust adta elő. Zathureczky Ede, Bartók egykori kedvelt hegedűspartnere az Ideális arcképet játszotta Somogyi László kíséretével, Fricsay Ferenc pedig a Négy zenekari darab Gyászindulójával zárta a megemlékezést.

A gyász jegyében eltelt téli évadban úgy tűnhetett, mintha a mester és a magyar zeneélet kapcsolata végérvényesen belépett volna a posztumusz fázisba, amelyben az egyik tényező – az életmű –változatlan, változni csak a befogadó közeg változik. Valójában azonban Magyarország számára a Bartók-életmű még egyáltalában nem zárult le. A negyvenes évek első felében rendezett budapesti Bartók-bemutatók sorozata csak a mester utolsó európai művéig jutott el, s a gyászévadban is csak az európai komponistától vehetett búcsút híveinek tábora. Hátra volt még az ismerkedés Bartókkal, az amerikai komponistával. Az 1943–1945-ös alkotó korszakban komponált művek csak 1946. június végétől jelentek meg a magyar nyilvánosság előtt, s a premierek sorozata 1947 őszéig húzódott. Különleges időszaka volt a honi Bartók-kultusznak ez az újszerűségekben és érzelmekben igen gazdag másfél esztendő. A síron túlról üzent az alkotó, akit a magyar kultúra hordozói ekkor egyöntetűen a legnagyobbnak, legjelentősebbnek hirdettek a világ hírhedett zenészei között. Magától értődik, hogy a kottába rögzített közlendőjére a szokottnál is erőteljesebben rezonált a nyilvánosság. Ne feledjük azt sem, hogy e nyilvánosságot a Bartók-recepció másfél évében súlyos politikai változások zaklatták. A bemutatósorozat a reménység jegyében indult 1946 nyarán; ekkor egy múló történelmi pillanatra úgy látszott, hogy Magyarország végre megszabadul évtizedes, talán évszázados nyűgöktől, és be- vagy visszaléphet a nyugati világ kulturális közösségébe, méghozzá éppen nagy muzsikusainak jószolgálati közvetítése nyomán. Ám a remény csalókának bizonyult. Mire 1947 őszén Budapest az utolsó befejezett Bartók-művet megismerhette, a háttérben eldőlt az ország sorsáról folytatott politikai végjáték. Fogalmazzunk egysze-

rűen: Kelet és Nyugat között leereszkedett a vasfüggöny. Ennek következményei nem sokkal később a zenekultúrában, Bartók kultuszában is megmutatkoztak.

De ne vágjunk az események elébe, inkább tekintsük át, immár összefoglalóan a háború befejezését követő másfél évet. A zenei élet újjászervezése a háború után valóban nagy tette volt mindazoknak, akik részt vállaltak belőle. Egymagukban a Bartók-gyászév rendezvényei is tanúsíthatták: a magyar zenekultúra tovább akar élni, mégpedig legnagyobbjaihoz méltón. De nem tagadhatjuk, hogy az, ami 1945 tavaszától 1946 nyaráig Budapesten és az ország többi városában zajlott, minden igyekezet és jelentős teljesítmény mellett sem volt még az a teljes körű és intenzitású zeneélet, ahogyan azt Magyarországon 1944 áprilisa előtt ismerték. A német megszállás, a deportálások, a nyilas rémuralom és az ostrom következményei, a rongyos öltözékek, az éhség, a hideg, az infláció, a szovjet megszállás atrocitásai, a hadifoglyok sorsa, a „malenkij robot" fájdalmasan akadályozták az élet visszatérését a normális kerékvágásba, s ennek részeként a zenekultúra kibontakozását. De nem egyedül ezek. Magyarország nemcsak háború sújtotta, legyőzött ország volt, hanem kimondva-kimondatlanul kiközösített ország is. Ennek tudható be, hogy a háború befejezését követő első zeneévadban nem léphettek föl vendégművészek Budapesten. Csak 1946 kora nyarán oldották fel az embargót: szinte egy időben küldte Budapestre hivatalos zenei békedelegációját az Egyesült Államok, Nagy-Britannia és a Szovjetunió. Valószínűleg ugyanekkor vonták vissza a magánjellegű művészi vendégjátékok tilalmát is; úgyhogy 1946. június végén Budapestre érkezhetett Yehudi Menuhin. 1946. június 27-én fél 7 órakor kezdődő zeneakadémiai hangversenye, amelynek fellépti díját a nélkülöző magyar művészeknek adományozta, mindenképp kivételes jelentőségű eseménynek minősült volna. Hiszen, mint Gaál Endre élményszerű beszámolójában megállapította a Magyar Nemzet hasábjain:

> A csütörtöki Yehudi Menuhin hangverseny jelentőségét növeli, hogy ő az első, aki visszatér hozzánk, s így Magyarország lassanként mégiscsak újra bekapcsolódik a művelt világ végkeringésébe, amelyből annyi évig ki volt rekesztve.

Menuhint nem kormányok küldték, hanem magasabb erkölcsi elhívatás. Az amerikai zsidó hegedűs a legelsők egyikeként jött el muzsikálni Európának azon országaiba, amelyekben egy éve még nemzetiszocialista parancsszóra milliószámra pusztították fajának-felekezetének képviselőit. Menuhin csak hegedült, de hegedűjének hangja többet mondott minden szónál: muzsikálásával bűnbocsánatban részesítette a történelem kényszere alatt vétkessé vált népeket, és kifejezte, hogy a bűnért nem felel egyetemesen mindenki, aki ezekben az országokban élt. Mindezeken túl Menuhin megjelenése Budapesten azért ölthetett valósággal mitikus karaktert, mert magával hozta és előadta az első Amerikában írott, Budapesten még nem ismert Bartók-művet. Maga Kodály sem tartotta méltóságán alulinak, hogy újságcikkben váljék az esemény és a személyiség hírnökévé;[5] a közönség pedig új korszak hajnalaként üdvözölte a vendégjátékot. Tanú rá Gaál Endre; leírásából világosan kiérezzük, mit tett Menuhin Bartók érdekében, azzal és azon túl, hogy megismertette a Zeneakadémia nagytermét zsúfolásig megtöltő közönséggel a Szólószonátát, azt a művet, amit a zeneszerző az ő, Menuhin megrendelésére komponált 1943–1944 telén.

[5] *Yehudi Menuhin budapesti hangversenyei elé,* in KODÁLY, *Visszatekintés* II, 395.

A magyarság szíve már akkor nagyot dobbant, amikor Menuhin emlékezetes Bartók-nyilatkozatát a londoni rádió közvetítette. Most pedig egészen szívébe zárta a férfit, aki mint ifjú virtuóz indult, s ma csodák csodája, a modern zeneművészet heroldjaként a magyar Bartók művészetének zászlóját emeli magasra a világ népei előtt.

Menuhin fellépése adott hírt először Magyarországon arról az új, megkülönböztetett helyről, amit Bartók műve már az utolsó amerikai években, majd halála után még fokozottabb mértékben kivívott magának a nyugati világ zenekultúrájában. Szó sincs róla, mintha korábban nem akadtak volna kiváló előadók, akik síkra szálltak zenéjéért, s mintha nevét nem tartották volna számon a kor legnagyobbjai között már a két háború közötti évtizedekben. Mégis, az utolsó háborús és első békeévek világszerte minőségi változást hoztak a Bartók-recepcióban: az elhunyt komponista az előadók és kritikusok megítélésében gyors ütemben változott át avantgarde szerzőből modern klasszikussá. E folyamatnak egyik messze hangzó megnyilvánulása, egyszersmind katalizátora volt Menuhin működése. Különös jelentőséget adott az ő Bartók-tiszteletének, hogy nem kizárólag a klasszicizálódás felé mozduló, kései Bartókra irányult. Bartók-interpretálásának egyik nagy szenzációját ugyanis az 1. hegedűszonáta előadása jelentette. Bartóknak ezt a legtisztábban, legmerészebben expresszionista művét ő fogadtatta el az amerikai kritikusokkal; ezzel, tágabb értelemben mintegy elismertette, hogy az egész életmű, aktuális stílusától függetlenül, egységesen magas művészi minősége révén az újkori európai zene mérföldkövei közé tartozik. A magyar hívek körében ennek elismertetésére nem volt szükség. De annál nagyobb szükség volt rá a konzervatív hangversenyközönség köreiben. Menuhin 1946. június végi zeneakadémiai szonátaestjén, amelynek műsorán a kiváló Böszörményi Nagy Bélával az első számként előadott Kreutzer-szonáta után kizárólag Bartók-műveket játszott, a világsztár karizmája Bartók bűvkörébe kényszerítette az egybegyűlteket.

Menuhin nemcsak az 1. hegedűszonátát tartotta műsoron, hanem megtanulta a Hegedűversenyt is. Minneapolisban mutatkozott be a mű szólistájaként, Dmitri Mitropoulos vezényletével; tudunk washingtoni, baltimore-i, hollywoodi és londoni előadásairól, még Bartók életében. Első budapesti vendégszereplésének koronájául is a Hegedűverseny előadását szánta; ki is tűzte 1946. július 1-i zenekari hangversenyének műsorára. Szenzációs fellépéssorozatának negyedik nyilvános szereplése volt ez – a szonátaestet megismételte, a Városi Színházban rendezett zenekari koncert előtt pedig nyilvános főpróbát tartott, hogy a kielégíthetetlen érdeklődést valamelyest csillapítsa. Minthogy a főpróba nyilvános volt, a városban estére elterjedhetett a műsorváltozás híre: a Bartók-Hegedűverseny előadása elmarad, mert a zenekari anyag nem érkezett meg időben. Senki se adott rá magyarázatot, hogyan következhetett be a blamázs épp e kivételes alkalommal, azzal a művel, amelynek előadását addig több ízben is biztonságosan megszervezték az illetékesek, sokkal nehezebb, háború alatti és háború utáni körülmények között. Menuhin így nem tudta méltóképpen befejezni egyszemélyes Bartók-fesztiválját; évadzáró utolsó fellépésének műsorán Bartók helyett a Brahms-versenymű szerepelt – visszaemlékezések szerint a hagyománykedvelő hangversenyközönségnek nem éppen bánatára. De a hegedűs sem a visszás megnyilvánulásoktól, sem a magyar koncertrendezők ügyetlenségétől nem hagyta magát elbátortalanítani. Szeptember elején visszatért Budapestre, külön és kizárólag azért, hogy pótolja a Hegedűverseny elmaradt előadását. Kísérőként Doráti Antalt hozta magával, aki már közös amerikai előadások

során bizonyította fölényes partitúraismeretét. Dorátinak oroszlánrésze volt abban, hogy a szeptember 5-i előadás a reveláció erejével hatott, s hogy egyes kritikusok úgy érezték, minőségi értelemben ez volt a mű igazi magyarországi bemutatója. Akárcsak egy későbbi Divertimento-vezénylése alkalmával, a magyar zenei közvéleményt meglepte az a formai tisztaság és rendezettség, amely Doráti pálcája nyomán az addig őserdőszerűnek mutatkozó Bartók-művekben megmutatkozott. A fegyelmezett, világos zenekari teljesítmény előterében teljes varázsát megcsillogtathatta a hegedűs emberi és muzsikusi személyisége.

*

Amerikai tartózkodásának első két és fél esztendejében Bartók Béla nem komponált. Pályáján az ilyenfajta hallgatás egyáltalán nem állt példa és előzmény nélkül amaz első, emlékezetes főiskoláskori stagnálás óta, amelyből, ahogy önéletrajzában mondja, „mint a villám" ragadta ki Richard Strauss Zarathustrájának első budapesti előadása. Elnémulásai a pálya kezdetétől fogva oly rendszeresen ismétlődtek, hogy kísértésbe jövünk, okukat az életenergiák hullámzásában, valamiféle nagy léptékű bioritmusban vagy más, ismeretlen törvényszerűségben keresni. Zeneszerzői válságai többnyire súlyos lelki depresszióval jártak együtt. Így volt 1941–1943-ban is, és senki nem állíthatja, hogy a lelki válságra ne lett volna elégséges külső oka. Zeneszerzői művének elismerése mélypontra süllyedt. Felesége idegzetét a létbizonytalanság még Bartókénál is súlyosabban kikezdte, reá semmi értelemben nem támaszkodhatott. Mindennek betetőzéseképpen 1943 februárjában leverte lábáról a végzetes betegség első rohama. Utóbb szerencsére bebizonyosodott: az 1940–1943 közötti testi-lelki válsággal még nem a végső krízis érkezett el; a betegség csak megjelölte áldozatát, azután visszakozott, s két további esztendőt ajándékozott neki, nemcsak az élet, hanem az alkotás esztendeit. Financiális körülményei valamelyest javultak, ha szerény színvonalon is; zeneszerzői művének kvázi bojkottját pedig erősödő érdeklődés és rokonszenv váltotta fel. Nemcsak a kritika hangja változott meg, hanem, ami ennél fontosabb: az előadóművészek, a zenekarok magatartása is. Ez többek között abban nyilvánult meg, hogy az amerikai zenész közösség kiemelkedő személyiségei új műveket rendeltek tőle. Serge Koussevitzky, a Boston Symphony Orchestra karnagya Szigeti József kezdeményezésére nagyzenekari mű megírására adott megbízást; erre válaszul született a Concerto. Yehudi Menuhin felkérésére írta Bartók a szóló Hegedűszonátát. William Primrose Brácsaversenyt kért. Utóbbit Bartók már nem tudta kidolgozni, mert energiái javát az utolsó hónapokban egy megrendelés nélkül megkezdett műre, a 3. zongoraversenyre áldozta, amit feleségének szánt. Szinte végső percéig dolgozott rajta, és lényegében be is fejezte; csak az utolsó ütemek hangszerelését, és a partitúra tempó- és előadási utasításokkal való berendezését nem tudta elvégezni.

Három utolsó befejezett művét tehát a haladékul kapott két esztendőben, a testi-lelki gyötrődés poklából átmenetileg kiemelkedve írta. Az amerikai művek hangulati ívének alakulásán a pokoljárás megrázó élettapasztalata ugyanúgy rajta hagyta nyomát, mint a beethoveni örömérzés: „neue Kraft fühlend". Mikor a művek világszerte terjedni kezdtek – halála után látványos gyorsasággal –, sokan a zeneszerző személyes élményeiben keresték feltűnően új, közérthető, leegyszerűsödött, romantikus hangjuk magyarázatát. De nem csak abban, kiváltképp nem Európában, ahol a kortársi zenét hagyományosan művészeti és politikai eszmerendszerek jegyében ítélték meg. A heves

véleményharcban, amely az utolsó Bartók-művek körül a következő években kibontakozott, különféle, egymással szemben álló, egymást kizáró ideológiák kaptak hangot. Magyarországon különös élességgel csaptak össze az ellentétes vélemények. Nem csodálhatjuk ezt, ha meggondoljuk, hogy Bartók már évtizedek óta központi és iránymutató tényező volt hazájában, s hogy felfokozottan azzá vált halála után. Elsőként a Szólószonáta adott ízelítőt az amerikai Bartók stílusából. Ambivalens fogadtatásban részesült. Gaál Endre az 1946. június 27-i hangverseny után ugyan leszögezte, a „pompás mű olyan, mint a negyedik vonósnégyes után következő szenzációs ötödik. Benne van a lírikus, de a démoni Bartók is"; viszont fájdalmasan érint, hogy éppen Szervánszky Endre nyegleséggel határos közönnyel írt az új műről a Szabad Nép hasábjain. Szervánszky, aki a kommunista politikai meggyőződését ekkor még összeegyeztethetőnek hitte a magyar viszonyokhoz képest erőteljesen avantgardista zenei rokonszenveivel, nem is leplezte idegenkedését a „megváltozott" Bartók klasszicizmusától: „ez a mű az Amerikában élő Bartók megváltozott hangjának egyik érdekes megnyilatkozása és őszintén megmondjuk, első hallásra nem hagyott mélyebb benyomást bennünk".

A két Amerikában komponált zenekari mű másfél, illetve két évvel a komponista elhunyta után érkezett meg Budapestre. A nagyzenekari Concertót 1947. április 22-én mutatta be a Svédországban élt magyar karmester, Garaguly Károly a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara élén. Ugyanazon év őszén megszólalt a 3. zongoraverseny is. Böszörményi Nagy Béla játszotta el, a Magyar Művészeti Tanács ünnepi hangversenyén, a szerző halálának második évfordulóján. A műsort Ferencsik János vezényelte, kivéve a harmadik műsorszámot, ami nem volt más, mint a klarinétra, hegedűre és zongorára írt trió, a Kontrasztok. Korabeli közlés szerint ez volt a mű első nyilvános budapesti előadása; vagyis nemcsak az amerikai, hanem az európai Bartókkal szemben is volt még mit törlesztenie a magyar fővárosnak. Csak ettől az estétől, 1947. szeptember 26-tól vált teljessé az életmű elsőrangúan fontos műveinek budapesti bemutatósorozata. A Contrasts-triót Garay György, Balassa György és Petri Endre játszotta; méltó értékelésére az 1947-es bemutató alkalmával alig futotta a budapesti zenekritikusok érzékenységéből. Rafinált egyszerűségében ez a zene nem volt rá alkalmas, hogy a Bartók hagyatéka körül hamarosan kibontakozó kritikai háborúban munícióként használja fel akár az egyik, akár a másik tábor. Nem így a két zenekari mű. A bemutatójuk kiváltotta nyilvános és félig nyilvános vitákban szemünkbe tűnik egyesek értetlensége, amit részben a magyar Bartók-kritika hagyományához méltatlan ideológiai elfogultság diktál. De nem csak az. A kivétel iránti kötelező tisztelettel mondva: a vita során kiderült, hogy mind a védőknek, mind a támadóknak túl szűkösek a kortárs zenei ismeretei, túl egyoldalú a zenei ízlése ahhoz, hogy megfelelően elhelyezzék és értelmezzék a szuverén alkotói szabadságot, amely a kései Bartók-művek nyelvében, stílusában megnyilatkozik.

A vita első, heveny rohama a Concerto bemutatója után robbant ki, régi híres párizsi művészeti háborúkra emlékeztető hévvel. Hogy a hasonlatban nincs túlzás, arról meggyőzhetnek mind a bemutató után írt kritikák, mind a valamivel későbbi visszatekintések. Szervánszky Endrének a Szabad Népben azon frissiben megjelent beszámolójából kiderül, mi is okozta a felbolydulást:

> [...] Bartók stílusa rendkívül megváltozott odakünn. Könnyű és hatásos volna azt mondani, hogy ennek a változásnak oka az amerikai élet elindusztrializálódott szellemében keresendő. Bartók mindössze öt évig élt emigrációban, és alig hihető, hogy

az a Bartók Béla, aki a magyar szellemi élet egyik legmegnemalkuvóbb egyénisége volt és itthon mindenfajta demagóg áramlatnak ellenállt, ott megtört volna. Egyelőre ugyan nem látunk szerves fejlődést Magyarországon írt utolsó művei és a Concerto közt, de nem is láthatunk, mert hiszen nem ismerjük elég alaposan újabb műveit. Az kétségkívül tény, hogy ha az V., VI., vonósnégyes, a Mikrokosmos, a Hegedűverseny vagy a vonószenekarra írt Divertimento mellé állítjuk ezt az új művét, akkor valami Bartóknál eddig ismeretlen formai és stílusbeli lazaságot, hevenyészett kifejezési módot érzünk. Éppen ez a lazaság és a kifejezésmód felülkerekedése a mesterségbeli kötöttségek fölött, lehet az oka annak a nagy közönségsikernek, amely eddig Bartók bemutatónak még nem jutott osztályrészéül.

Néhány hónap távlatából visszatekintve szinte szóról szóra ugyanígy írta le a Concerto kiváltotta indulatokat Járdányi Pál a Válasz 1947. évi 2. számában. De ha a két helyzetjelentés hasonlított is, a kritikai tartalmuk lényegileg különbözött egymástól. Mindkét muzsikus-író értelmezni próbálta Bartók kései stílusát, és szavaikból kiderül, hogy a két író nem haditudósító, hanem maga is küzdő fél. Szervánszky Endre akkori művelődés- és művészetpolitikai elkötelezettségének szellemében valóságos demokratikus fordulatot állapított meg Bartóknál, s ezt művelődéspolitikusként helyeselte. Járdányi viszont, noha elismerte, hogy „a Concerto valóban hatalmas lépést tett valami felé, amit talán legjobban közérthetőségnek, egyszerűségnek nevezhetnénk", hangsúlyozta, hogy ez nem fordulat, hanem a harmincas évek alkotói tendenciájának logikus folytatása.[6] A Concerto kritikáinak polemikus volta önmagában cáfolja, amit így vagy úgy, de többségük állít: hogy a mű bármilyen szempontból olyan egyszerű ügy volna. Kilépett-e a laboratóriumból (ahogy Szervánszky írja), az elefántcsonttoronyból (ez Gaál Endre impressziója) vagy sem – úgy látszik, Bartóknak a zeneszerzői út utolsó fázisában is sikerült meglepnie, sőt megdöbbentenie magyar kortársainak többségét. A nagy kiismerhetetlen még egyszer, a síron túlról feladta rejtvényét, s bizony erre sokan alig leplezett ingerültséggel reagáltak.

Kommunista és „népi" kartársakkal ellentétben a polgári kritika rutinszerűbben, ezért nyugodtabban szembesült az újdonsággal, s arra is módot kerített, hogy teljesítse a bírálat fontos feladatát: véleményalkotás mellett tájékoztasson is. Gaál Endre a Magyar Nemzet hasábjain közölte, hogy a Concerto a hangversenytermi bemutatót megelőzően már nem volt teljesen ismeretlen a magyar zenehallgató közönség előtt, mert „rádiónk amerikai hanglemezadásai révén mintegy féltucatszor" elhangzott Budapesten. Mint nem egy esetben, a kritikusok közül Jemnitz Sándor árulta el a legnagyobb fokú érzékenységet; ő érezte át a legnagyobb empátiával, miféle lelkiállapotban élte át amerikai éveit Bartók.[7]

A Concerto első hangversenytermi előadása után öt hónappal került sor a 3. zongoraverseny budapesti bemutatóira. Többes számot használunk, ugyanis nem egészen két hét leforgása alatt kétszer hangzott el a versenymű, két szólistával. Az 1947. szeptember 26-i első előadást Böszörményi Nagy Béla játszotta, a negyvenes évtizednek ez a kivételes integritású pianistája, aki Bartók számos zongoraművét műsoron tartotta; ez időben többször játszotta a 2. zongoraversenyt is. Néhány nappal a bemutató után Budapestre

[6] *Járdányi írásai,* 291–212.
[7] *Jemnitz zenekritikái,* 400.

érkezett Sándor György. Amerikában Bartók szűkebb köréhez tartozott, a mester halála után részt vállalt a zongoraszólam revíziójában, és ő játszotta el a világbemutatót a mű igazi birtokosa, Pásztory Ditta helyett, aki a halálesetet követő súlyos lelki válságában erre nem volt képes. A budapesti kritika mind a Böszörményi Nagy-féle, mind a második, Sándor György által október 9-én teljesített előadásnak kitüntető figyelmet szentelt. Általában véve a 3. zongoraverseny visszhangjában valamivel tompábban érezzük a vélemények ütközésének nyomát. Érthető ez: Bartók a zongoraversenyt a szeretet zenéjének írta meg, mint annak idején gyermekkarait, és a mű az érzékeny hallgatóból ki is váltja a szeretet érzését maga és a világ iránt. Hanem azért a nagy dilemma továbbra is ott lappangott a felszín alatt. Különösen az olyan, a meghasonlás határán járó személyiség tette túl magát rajta nehezen, mint Szervánszky Endre. A szeptember 26-i előadásról írott kritikájából csak úgy árad az ambivalencia. A zeneírót már megérintette a kommunista realizmusdoktrína fuvallata: első mondatai a realista esztétika győzelmének hírnökét ünneplik a 3. zongoraversenyben. De az ünneplés nem akar őszintére sikerülni, mert Szervánszky valójában nem érzi át a realizmus győzelmének szükségszerűségét. Egész zenei habitusa a másik, az absztraktnak nevezett irányhoz vonzza. Ahhoz az irányhoz, amelyet a hangversenyen elhangzott Négy zenekari darab képviselt. Nem is titkolja, hogy abban pillantja meg „Bartók teljes eredeti nagyságát". A Zongoraversenyről írottakból összbenyomásként nagyfokú tanácstalanság olvasható ki. Sokszor van ez így, ha a bíráló számára a műnél fontosabb az irány, amit a műben okkal, ok nélkül megtestesülni lát.

> A műről a leglényegesebb mondanivalónkat abban jelölhetjük meg, hogy Bartók az absztrakt és a realista művészeti irányzat közötti vitát eldöntötte a realisták javára. Ha a régebbi Bartók művek hangzási, formai bonyolultságukkal és emberi tartalmuk rejtélyességével hívták fel magukra a figyelmet, úgy most ez az utolsó műve éppen egyszerűsége, természetes érzelemvilága miatt ragadja el a hallgatót. Igaz ugyan, hogy Bartók forradalmi hangjából semmi sem marad. A formálás klasszikus kiegyensúlyozottsága, az egyes formarészek Beethovenre emlékeztető szerves egybeforrasztása, de főleg a harmóniáknak sokszor a hagyományos generálbasszust idéző fordulatai kissé megdöbbentik a hallgatót.

Bármi is lett légyen kritikusok és muzsikusok reakciója Bartók időskori stílusára, az 1940-es évek második fele nem cáfolta, amit az első felében megfigyelhettünk: a magyar szerzők egymást követő nemzedékei számára Bartók művészete az őket körülvevő világ a legfontosabb eleme volt – esetenként sokkal meghatározóbb része, mint maga a hétköznapi vagy akár a történelmi realitás. Bartók halála a gyász, emlékezés, tisztelgés árnyalatával gazdagította az évtizedes kapcsolatot, ami a követőket a mesterhez fűzte. Ahogyan élete, távozása is különös, jelképes jelentőséget kapott a magyar kulturális köztudatban. Búcsúja oly hamar és váratlanul követte a háború végét, hogy szinte úgy tűnt, mintha betetőzése lett volna mindama veszteségnek, amit a háború okozott: a nagy mintakép elvesztésén érzett fájdalom magába szívta a magyar kultúra egyetemes, nagy gyászait. E szinkretizmust jól érzékeltetik az alkalmi gyászdarabok, amelyek egyszerre emlékeztek meg Bartókról és a háborús évek összes áldozatáról. 1945. október 6-án nemzeti gyászünnepélyt hirdettek a Városi Színházba. Ezen három, erre az alkalomra komponált siratót mutattak be: Kodály Vértanúk sírja című művét, Veress Sándor Sira-

tóénekét, és Kadosa Pál Gyászódáját. Bartók halála és az ünnepség között mindössze tíz nap telt el; nyilvánvaló, hogy a művek fogantatása megelőzte szeptember 26-át. Veress Sándor a Siratóéneket mégis Bartók Béla emlékének ajánlva jelentette meg, Threnos címen.

Mások is tisztelegtek Bartók előtt a negyvenes évek második felében. Említsük meg az emlékzenék sorából Szelényi István darabját: Hommage a Bartók. Szelényi 1904-ben született, Kodálynál tanult zeneszerzést és Székely Arnoldnál zongorát. Ifjúkorában pianistaként és zeneszerzőként a fővárosi avantgarde körök egyik sokat szereplő alakja volt. A negyvenes évek első felében kiszorult a nyilvánosságból, és csak a háború után mutathatta be újra szerzeményeit: a szabad szervezet műsorra tűzte szonátáját négy hegedűre, Radnóti-kantátáját, majd 1948. február 8-án a Bartók-hommage zongoraváltozatát. Zenekari változat is született a darabból, s ha a Zenei Szemle híradásának hihetünk, azt a Magyar Rádió már 1947 augusztusában bemutatta. Később hangfelvétel is készült belőle. Szelényi István tudós komponista volt, mély ismerője és értője mind Bartók, mind a romantika zenéjének. Nem meglepő tehát, hogy gyászzenéjében Bartókot romantikusnak láttatja. Hogy erre alapos oka van, azt zenei allegóriával bizonyítja. Darabját a Két arckép és a Tizennégy bagatell *Lento funebre* tételének emelkedő szeptimakkord-felbontásával, a fiatal Bartók szerelem és halál vezérmotívumával csendíti ki. Pedánsan be is jegyzi a kottába: *Thème de Bartók.* Az Hommage korábbi motívumai ugyancsak az ifjú, késő romantikus Bartókot idézik meg: szenvedély és szenvedés, halál és gyász, végül az elröppenő vigasz drámáján vezet végig Szelényi István Bartók-arcképe.

KODÁLY A NAGYVILÁGBAN

Kodály pályáján nagyszabású újdonságként a Missa brevis bemutatója jelölte az új éra kezdetét, közvetlenül a háború befejezése után. A következő években markáns kórusokkal és jelentékeny pedagógiai sorozatokkal gyarapodott az oeuvre, de a két háború közti éra nagy alkotásaihoz fogható korszakos művek sora nem folytatódott. Nincs mit csodálkozni azon, hogy 1945-tel kezdődően Kodály zeneszerzői termésének patakja elvékonyodott. Ő maga úgy fogalmazott valamikor 1949-ben: „Négy esztendeje állandóan talpon, szünet nélkül szolgálom a magam területén a legázolt ország felemelkedését. 4 éve nem élem a magam életét."[1] Szavaiban cseppnyi túlzás sincs. Ő töltötte be a művészeti élet újonnan alapított legfelsőbb társadalmi szerve, a Magyar Művészeti Tanács elnöki tisztét; párhuzamosan a Magyar Tudományos Akadémiának is élén állott mint elnök. Olyan teljes embert igénylő funkciókat látott el, melyek békés, gazdag időkben sem merültek volna ki a puszta reprezentációban. Most azonban, amikor éhség és nyomorúság gyötörte a magyar tudomány és művészet képviselőit, a vezető pozícióban lévő zeneszerzőre a gyakorlati kulturális irányítói és szervezői feladatok tömege hárult. És a körülmények korántsem csak az elemi kenyér-, ruházat- és tüzelőgondok miatt voltak nyomasztóak. Kodály tekintélye ugyan óriási volt, funkciókban, külső tiszteletben igazán nem szenvedett hiányt, de tulajdonképpeni hatalommal nem rendelkezett, azt a pártok tartották kezükben. 1949-ben, az egykor sokat emlegetett ki kit győz le harc végén – a kimenetel nem lehetett kétséges – a győztes elérkezettnek látta az időt, hogy a művészeti és kulturális élet legfelsőbb irányításából formálisan is eltávolítsa Kodályt: a Művészeti Tanácsot megszüntették, a szovjet modell szerint átszervezett Tudományos Akadémia elnöki posztjáról pedig lemondatták. Tagadhatatlan, hogy bizonyos eleganciával utasították vissza saját kaptafájához: nem esett csorba személyes tekintélyén, sőt úgy érezhette, még ajándékot is kapott. Maga mellett Járdányi Pállal, Kerényi Györggyel és még néhány bevált segítőtárssal megalapíthatta a Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportját, és nekifoghatott a Magyar Népzene Tára közreadásának; a Zeneakadémián pedig Szabolcsi Bencével és Bartha Dénessel társulva életre hívhatta a Zenetudományi Tanszéket, amelynek egyik szakiránya a népzene-kutatói utánpótlást volt hivatva biztosítani.

1945-től 1949-ig, míg közéleti pályájának csúcsán járt, Kodály több ízben megszakította honi szereplését, és hosszú külföldi utazásokat bonyolított le. Természetesen nem először életében. Pályája kezdetétől tudatos életprogramként volt európéer, majd világpolgár. Nyomban budapesti iskolái befejezése után hosszú tanulmányutat tett Berlinbe és Párizsba; ekkor érték a benyomások, amelyek azután hosszú időre irányt szabtak zeneszerzői munkásságának – sőt, nemcsak az övének, de Bartókénak is, akinek figyelmét

[1] KODÁLY, *Közélet, vallomások,* 164–165.

párizsi tapasztalatai nyomán ő hívta fel Debussy művészetére. Magántermészetű utazásokat később is tett, mint minden művészpolgár a boldog békeidőkben, de ami zeneszerzői érvényesülését illeti, annak színteréül tudatosan és programszerűen Magyarországot jelölte ki. Feljegyzései között a legizgalmasabb olvasnivalók egyike az a pár sor, amely a külföldhöz, a nagyvilági pályához fűződő viszonyát írja le.

> Első darabjaim párizsi, botránycsinálta sikere után nyitva állt előttem ez a pálya is. Világhír nem csábított. Nem ezt választottam. A világhír botránykeverő útjait elkerültem. Magyaroknak magyarul zenélni: ez volt a célom. Hogy ez másoknak is tetszett: külön szerencse, a sors ajándéka. Külföldre csak azért jártam, hogy a magyarság létéről és értékéről tanúságot tegyek, meg látókört tágítsak, tapasztalatot szerezzek.[2]

Első tapasztalatai arra tanították, hogy a magyar közönség komolyabb, igényes műformák befogadására még nem érett. „Eleinte – írja a feljegyzések tömör, vázlatos, de egyértelmű nyelvén – Nyári Est, Kamarazene nem kell." Akkor támad, olvassuk tovább, a felismerés: „1) Népdalfeldolgozás", azaz a közönség öntudatra ébresztése. „2) Olvasógyakorlatok", vagyis a zenei ismeretek megalapozása. Harmadjára az áldozat, amit a zeneszerző Kodály a népnevelői munka kedvéért hozott: „3) Symph helyett Bicinia." A lemondás persze nem volt totális, máskülönben életműve nem vált volna a legjelentősebbekével egyenrangú tényezőjévé a világ zeneéletének már a Psalmus világsikere óta. A siker következményeként a harmincas években ő is, akárcsak Bartók, nagy művei közül nem egyet külföldről érkező megrendelésre írt. Ezt mondja erről: „Mikor már a belföldi piac nem tudta felvenni, engedtem meg magamnak, hogy külföldi megrendelésre dolgozzam: Páva, Concerto, Symphónia meg Toscanini [...]."[3]

A háború után lényegbevágóan megváltoztak Kodály külföldi szerepléseinek körülményei. A meghívások ekkor már legalább olyan mértékben szóltak a nemzetközi kulturális élet köztiszteletben álló nagy alakjának, mint a műveknek, amelyeket a szerző jelenléte nélkül is műsorán tartott minden magára valamit adó zenekar és kórus. Ettől elválaszthatatlan külföldi útjainak személyén túlmutató művelődéspolitikai, sőt nagypolitikai valőrje. Az 1930-as évekkel kezdődően a kül- és belpolitika egyre erőteljesebben nyomult be a művészeti életbe, s a háború után még a korábbiaknál is általánosabbá és magától értődőbbé vált, hogy művészi akciókat – példának okáért egy neves zeneszerző-karnagy külföldi vendégszerepléseit – politikai okból szervezzenek meg, vagy legalábbis politikailag hasznosítsanak. Külön magyarázat nélkül is sejthető, hogy mi volt Kodály háború utáni külföldi utazásainak politikai tartalma és célja. A legázolt nemzet jó hírén sötét foltokat hagytak a német szövetségben elkövetett külső és belső háborús bűnök; magán az országon pedig mély sebeket ejtettek a háborús szenvedések. Kodály sűrűsödő külföldi utazásai egy világtekintélyű, erkölcsileg és politikailag minden kétely fölött álló magyar személyiség kulturális jószolgálati küldetéseinek tekintendők Magyarország érdekében. Sajnos, ekkor már ő volt az egyetlen, magához fogható rangú és kisugárzású élő személyiség a magyar kultúrában, még ha a jószolgálati munkát nem is végezte magányosan: támogatásra számíthatott Bartók kései műveinek humánus üzene-

[2] Uo.
[3] Uo., 183–184.

tétől. Magyarországnak óriási szerencséje e korban és azóta is, hogy a világközösség elé lépő legfontosabb küldöttei muzsikusok (ha éppen nem labdarúgók); élvezi annak előnyét, hogy a zene már a mitikus kor óta békítőleg hat a szívekre. Amellett Kodály és Bartók, noha mindketten mindig nemzeti zeneszerzőként szerepeltek a világ nyilvánossága előtt, sohasem keveredtek a nacionalizmus gyanújába; mindketten nyomatékkal képviselhették a világ előtt azt a magyarságot, amely tiszta lelkiismerettel vállalhatja nemzetiségét. Bartha Dénes okkal írta, összefoglalva Kodály háború utáni első két politikai utazásának, az amerikai és a szovjet vendégszereplésnek erkölcsi tanulságát:

> Jóleső érzés, hogy nemzetünk mostani példátlan anyagi és morális elesettsége közepette mégis van legalább a magyar kultúrának Kodály személyében olyan szószólója, akit, mint a magyar szellem, a magyar lélek igazi nagykövetét a mai világ két ellentétes pólusán mindenütt egyforma, osztatlan szeretettel és tisztelettel vesznek körül.[4]

A kodályi utak jószolgálati, békeközvetítő jellegét a két első utazás érzékeltette legtisztábban. 1946 őszén Svájcon és Franciaországon át Nagy-Britanniába, onnan a vízumnehézségek megoldása után az Amerikai Egyesült Államokba utazott. Amerikából visszatérve, 1947 márciusában Londonban és Párizsban vezényelt, áprilisban Genfben Ansermet látta vendégül a Suisse Romande zenekar hangversenyén. Zürichben és Luganóban is fellépett, a Páva-variációkat és a Concertót dirigálta, akárcsak Genfben. Közvetlenül a hazatérést követően ismét külföldre indult, a Zenei Szemle szerint a „régóta esedékes oroszországi meghívást" teljesítette. Találgatni lehet, de tudni nem, vajon miért halasztódott a „régóta esedékes" látogatás; volt-e a halasztáshoz köze a nyugateurópai és amerikai utazásoknak. Némely jel szerint egyes honi politikai körökben rossz néven vették, hogy Kodály előbb indult nyugatra, mint keletre – talán azt is, hogy egyáltalán nyugatra ment? A feljegyzésekből mintha erre következtethetnénk:

> 1946-ban hazatérve a pályaudvaron csak néhány magánember várt. A Köröndön lelkes pedagógusok nagy gyermekkart akartak összehozni. De csak néhány (akkor még működő) felekezeti iskola tanulói jöhettek el, mert Szávai államtitkár az állami iskolák részvételét letiltotta.[5]

Annál nagyobb publicitást kapott az utazás a Szovjetunióba. Míg a nyugati turné minden jószolgálati jellege ellenére lényegében magánutazás maradt, a Moszkvában és Leningrádban tett látogatás kifejezetten politikai küldetésszámba ment, sőt majdhogynem hivatalos delegáció formáját öltötte. Kodály még útimarsallt is vitt magával, egykori tanítványát, a helyi viszonyokkal ismerős Szabó Ferencet, aki nemrég még a Vörös Hadseregben szolgált. Politikus – de mennyire politikus – volt személyének és művének ottani fogadtatása is. Kihallik ez hangversenyeinek sajtóvisszhangjából, melyből a Zenei Szemle annak idején szemelvényeket közölt. A megállapítások tartalmi magva egyébként igaz – ám a fogalmazásmód oly primitív, hogy az ember úgy érzi, a kritika devalválja Kodály művészetének népiségét, ahelyett, hogy szándékának megfelelően felértékelné. Például:

[4] B[artha]. D[énes]., *Kodály Zoltán hangversenyei Európában és Amerikában,* Zenei Szemle 2. sz., (1947. június), 111.

[5] Kodály, *Közélet, vallomások,* 176.

> Kodály zenéje a magyar nép művészetében és életében gyökerezik. Zenéjének eszmei tartalma is demokratikus szellemről tesz tanúbizonyságot. A hangversenyen előadott variációk témája a Felszállott a páva kezdetű népdal, amely a magyar paraszt évszázados gyűlöletét szimbolizálja a földesurak, a paraszti nép elnyomói ellen. Háry János c. operáját ugyancsak az elnyomott nép iránt érzett rokonszenve hatja át.[6]

Magyarországon a politikai helyzet úgy alakult, hogy mire a beszámoló Kodály moszkvai-leningrádi útjáról megjelent a Zenei Szemlében, sokkal fontosabbá vált az a propaganda, amit a látogatás ürügyén a szovjet művelődéspolitika javára ki kellett fejteni, mint az, amit a mester Magyarország érdekében a Szovjetunióban kifejthetett. Kodály tartózkodóan elismerő – nyilvánvalóan a művészet és tudomány honi állami pártolásának ösztönzését célzó – nyilatkozataira hivatkozva a napisajtó sietett paradicsominak lefesteni a szovjet zenekultúra állapotait. A Szabad Nép írta, Kodály szavait parafrazeálva:

> A zene a Szovjetunióban valóban a széles tömegeké. Mindenkinek módjában áll zenét tanulni, vagy ha rendkívül tehetséges, zenei hivatásának élni. A Szovjetunióban nemcsak a zenei nevelés kérdését szervezték meg kitűnően, a kormányzat a művészek iránt is a legnagyobb figyelmet és gondosságot tanúsítja. A szovjet zenei életnek tehát nagy jövője van.[7]

Amint Magyarország és a külföld kapcsolatai normalizálódtak, Kodály utazásainak missziós jellege elhalványult. 1948 tavaszán Stockholmban vezényelte műveit, azután ismét Párizs következett – részvétel az UNESCO művészi nevelési konferenciáján. Júniusban Bécsben, ősszel Angliában járt.[8] Ahogy Londonból Balogh Ernőnek írta, a Misét „a Worcesteri fesztiválon zenekarral adtuk elő, nagy benyomást tett, az angolok igen fogékonyak ilyesmire".[9] Utazásainak teljes erkölcsi hasznát a jelen dolgozat szűk keretében nem taglalhatjuk, de szükség sincsen rá: az érdeklődő megismerheti azt a Kodály-írásokból. Az utazások, a sikerek korábbi zeneszerzői döntései helyességét erősítették meg szemében. Amerikából hazatérve ezt így foglalta össze: „Egész munkásságomat a népdalmotívumokon épült modern zeneirány diadalának könyvelik el." Fontos volt minden tapasztalat, amit a zenei nevelés módszerei és eredményei terén gyűjtött; és még a zenei tapasztalatoknál is erősebben hangsúlyozta az utazások nemzeti hozadékát. 1947-ben nyilatkozta:

> Legnagyobb élményem az amerikai magyarsággal való megismerkedésem volt Az újvilágban élő honfitársaink hatalmas erőforrást jelentenek, melynek a magyar demokrácia érdekében való kihasználása a jövő nagy feladata.[10]

[6] *Beszámolók a fontosabb zenei hírekről és eseményekről. Szovjetunió,* Zenei Szemle 3. sz. (1947. szeptember), 190–191.
[7] Szabad Nép, 1947. június 8.
[8] EŐSZE, *Kodály életének krónikája,* 221–224.
[9] *Kodály levelei,* 186.
[10] *New York és Moszkva között,* in KODÁLY, *Visszatekintés* III, 505.

Ezt az erőforrást, tudjuk, nemhogy kihasználni nem tudta Magyarország, de hisztérikusan és sértően elzárkózott előle. Elzárta tőle magát Kodályt is. 1949–1950 fordulóján lebonyolított nyugat-európai útja évekre az utolsó látogatása volt a nagyvilágban. Hogy egyáltalán engedélyezték, abba talán alantas számítás is belejátszott: mintha a hivatalosság arra számított volna, hogy nem tér haza, s ezzel megkíméli a kormányt sok kényelmetlenségtől, amelyet személyes tekintélye és várható ellenállása okozni fog a kommunista kultúrpolitika esedékes döntéseivel szemben. Feljegyzéseiben olvashatjuk: „1950-ben fogadásokat kötöttek, hogy visszajövök-e."[11] Kodály azonban visszajött. Lehetséges, hogy ekkori visszatérésének indoklására vetette papírra a következő elméleti kérdés-felelet játékot; de az is lehet, hogy korábban: a feljegyzések tanúsága szerint kérdés és válasz Kodály számára évtizedeken át nem veszítette el aktualitását:

> Kodály mért nem megy külföldre? Ha ilyen művészek külföldre mennek: a magyar szellemi értékek valutája 100 ponttal esik. Akik ezt kívánják, olyan hazafiak, mint akik a magyar pénz rosszaságán akartak meggazdagodni. Akkor a művészi értékek skálája oly mélyre süllyed, hogy relatíve művészek számba mennek olyanok is, akik ma alul esnek azon a fokon.[12]

[11] KODÁLY, *Közélet, vallomások*, 176.
[12] Uo., 243.

SZENTZENE, AZ EGYHÁZI ZENÉLÉS ÚJJÁÉLEDÉSE ÉS LIKVIDÁLÁSA

Célkitűzések és jelszavak sokaságától visszhangzott a magyar zenekultúra háború utáni, élénkségéről nevezetes négy éve. A zeneélet demokratizálása, munkás-zenekultúra, a zeneoktatás reformja, a magyar zeneszerzés megújulása a realizmus jegyében, ablaknyitás a világra – így fogalmazódtak meg a legfőbb tennivalók. Az intézmények és fórumok többségén – a Magyar Művészeti Tanácsban, a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetében, a kommunista és a szociáldemokrata párt zenei sejtjében, a Munkás Kultúrszövetségben – alig, vagy egyáltalában nem esett szó az egyházak zenéjéről, a vallásos zenei újjáépítésről. Olivier Messiaen és Auguste Le Guennant látogatásának elhallgatása a Szabad Népben jól példázza: előfordult, hogy az antiklerikális front még akkor is negligálta a korabeli terminussal szólva *szentzenei* sikereket, ha azok a magyar zenekultúra egésze szempontjából is szenzációszámba mentek. Mindazok, akik a maguk zárt körében az egyházi zeneélet újjáépítésén munkálkodtak, sejthetően keveset bánkódtak rajta, hogy területük nehézségeit és sikereit a zenekultúra politikától áthatott fórumainak szónokai elhanyagolták. Az egyházi zene mint a kultúra autonóm jelensége, ahelyett, hogy erőltette volna megjelenését természetétől idegen fórumokon, saját maga teremtette meg a maga életterét, ott és addig, amíg erre lehetőséget kapott. 1944 és 1950 között a szentzene művelése nagy hullámívet írt le. Bámulatosan rövid idő alatt kiheverte háborús sebeit, és 1947–1948-ban páratlanul intenzív virágzást ért meg. A következő évtől kezdve az egyházak ellen indított frontális támadás a szentzene életfeltételeit is radikálisan lerontotta.

A keresztény konfessziók zeneélete teljes struktúrát képezett, amelyben mind a zeneművelés, mind a zenei reflexió intézményei helyt kaptak: összetevőit az egyházzenei előadások helyszínei, együttesei, a felhangzó művek, azok kiadása, végül pedig az egyházi zeneéletet visszatükröző és bíráló, ezáltal határozottan irányító egyházzenei sajtó alkották. Modern korok képének megrajzolásához a korabeli sajtó nyújtja az egyik legfontosabb támpontot; szakfolyóirat híján egy-egy művészeti tevékenységi kör eseménytörténetét alig tudjuk rekonstruálni. Emiatt nevezhetjük korszakos eseménynek a magyar egyházi zeneélet háború utáni újjászervezésében, hogy az 1945-ös őszi számmal újraindult a Kertész–Bárdos féle Magyar Kórus, a legújabb kor legfontosabb magyar egyházzenei folyóirata, egyszersmind a Magyar Cecília Egyesület hivatalos lapja. A háborút követően kiadott első szám tartalmának egy része gyaníthatóan még 1944 őszén elkészült, de az ostrom meggátolta megjelenését. Talán emiatt tűnik az egyházi zeneélet folyamatosabbnak és zavartalanabbnak a folyóirat kései olvasójának szemében, mint amilyen 1944–1945 tragikus év-fordulójának történelmi valóságában lehetett. De a folyamatosság nem csupán látszat: a klérusnak és az egyházi muzsikusok legjobbjainak is az volt legszentebb céljuk, hogy szélsőségesen ellenséges körülmények között is biztosítsák a szolgálat kontinuitását. A cél eléréséért hivatásukhoz méltó, mártíromságra kész lelkierővel küzdöttek. Visszatekintéseiben a Magyar Kórus számos példáját ismertette

az egyházi zenészek helytállásának az ostrom heteiben. Harmat Artúr, a Szent István Bazilika karnagya így ecsetelte cecíliás társai előtt az ostrom alatti utolsó egyházi szolgálat lefolyását:

> A körülzárás előtt karácsony első napján énekeltünk utoljára a Bazilikában. Háromnegyed órával a nagymise előtt megálltak a villamosok, de a kórus háromnegyed része még eljutott a templomba. Demény F-dúr miséje volt műsoron. Híveket alig láttunk a templomban, hiszen a távoli belövések már 2 hete nyugtalanították a fővárost. Gloria elején ágyúlövést kaptunk. Ez a bejárat domborművéből éppen azt a részletet pusztította el, mely a Gloria kezdőszavaival (*et in terra pax*) volt megjelölve. A mise folyamán még legalább 5 találat érte a templomot, a karzat rengett, mint hajó a tengeren. De a misézö pap nem hagyta abba s mi is tovább énekeltünk. Sanctus után egy újabb robbanás kiverte az összes ablakokat. Az erős téli huzat majd lesodort minket a kórusról. *Dona nobis pacemnél* leomlott a templom egyik tornya is. Arcunk vonaglott a halálfélelemtől, de végigénekeltük a szentmisét.[1]

A történelmi kataklizmák sora, az üldöztetés, a bombázás, az ellenséges hadsereg benyomulása az egyházat ókeresztényi helytállásra buzdította. Fegyverként a hitet, a szentség puszta tekintélyét forgatták, és a legendák korára emlékeztet, ahogyan e tekintély megmutatkozott és hatott a megpróbáltatások idején. Mint az atyák korában, a legendás motívumok között most is feltűnik a szent ének szelídítő hatásának mítoszi jelképe. Zirci ciszterci szerzetes beszámolójában olvassuk 1945-ben:

> Az ostrom alatt az apátsági óvóhelyen több mint negyedfélezer ember tartózkodott. Köztük 2800 nő; mindennapra 2–3 gyermek születése esett. A kispapok állandóan napestig a sebesültek testi-lelki gondozásában tevékenykedtek, fehér reverendájuk nyakig piros volt a vértől. Esténként pedig pihenés helyett az óvóhely bejáratánál valamennyien kitárt karral hangosan átimádkozták és áténekelték az éjszakát. Ezen az imádságos védőgyűrűn nem is mert egyetlen garázda férfi sem áttörni, hogy erőszakoskodjék az óvóhelyen tartózkodó nőkkel. A kispapok hősiességét azóta az egész község rajongva emlegeti.[2]

Amint a barbárság félelmes fél esztendeje elmúlt, s a közéletben többé-kevésbé újra érvénybe léptek a civilizáció szabályai, az egyházak nekiláttak, hogy újjáépítsék belső rendjüket és külső kapcsolataikat. Az 1948–1950-es egyházpolitikai fordulat tarvágása utáni állapotból visszatekintve, naivnak tűnik óriási igyekezetük – bizonyos mértékig a magántőke gyanútlanságára emlékeztet, amely a háború végétől szintén lankadatlan igyekezettel küzdött az ipar és bankrendszer újjászervezéséért mindaddig, amíg az üzemek, gyárak és pénzintézetek államosításával ki nem húzták a lába alól a talajt. De hát ilyen az ember mint egyén és mint faj természete; ösztönei mindig a jövő, az építés irányába mozgatják, akkor is, ha tudata tisztában van a jövő bizonytalanságával, vagy éppen kilátástalanságával. Annyit azonban az egyházi kultúra munkásai pontosan éreztek az első perctől fogva, hogy a szolgálat politikai és gazdasági körülményei az új rendben

[1] *Háborús élmények a fővárosban,* Magyar Kórus 15/1 (1945. szeptember), 1121.
[2] Uo., 1128.

a hátrányukra változtak, mégpedig drasztikusan. Minthogy az egyházakat a korszaknyitás egyik első aktusával, a földosztással egyik percről a másikra megfosztották vagyoni támaszuktól, tagjaiknak jóformán puszta kézzel kellett elhordaniuk a törmelékhegyeket, amelyekbe a vallásos élet otthonainak egy része fizikai értelemben aláhanyatlott; a liturgikus intézményeket, köztük a zenei liturgia hordozóit, a legnagyobb nélkülözés közepette, szinte csak puszta lelkesedésből kellett újjáépíteni. Mások feladata bemutatni, mekkora veszteséget okozott a társadalomnak szociális és egészségügyi téren, hogy a vagyonfosztás alapjaiban rendítette meg az egyházak karitatív s nevelői munkáját. Azóta bebizonyosodott: a nevelés és beteggondozás területén is érvénytelen az ellenérv, hogy az állam képes ellátni feladatokat, melyeket korábban az egyház teljesített. Egyházi és liturgikus kultúrát azonban a dolog természetéből fakadóan csakis az egyház teremthet és hordozhat. A vagyonfosztás az egyházak kulturális és liturgikus tevékenységét is tudatosan sorvadásra ítélte. Ám a negyvenes évek második felében az egyházak keresték és meg is találták a financiális szakadék áthidalásának útjait és módjait. Talán azért ért el sikert e törekvésük, mert társadalmi támogatottságuk a megpróbáltatások korában érintetlenül megmaradt, sőt növekedett. Korabeli híradások a gyülekezetek gyarapodásáról szólnak, és ami bennünket különösen érdekel, a szent ének elmélyüléséről olyan közösségekben is, amelyekben azelőtt alig-alig szólalt az meg spontán módon.

Legnagyobb, és a zenekultúra terén kimagaslóan legerősebb egyházunk, a katolikus egyház évezredes intézményrendje 1948-ig nagyjából érintetlenül fennmaradt. Fennálltak és működtek a szerzetesrendek és a katedrálisok kórusai, megvoltak még az egyházi iskolák – a liturgikus ének legfőbb hordozói a középkor óta. Mindezen intézmények és fórumok már évtizedek óta részt vállaltak a liturgikus zene legújabb kori megújulásának folyamatában. Solesmes, a gregorián reformban élenjáró francia Benedek-rendi kolostor nevét, kórusának hangzását ma is széles körben ismerik a zenekedvelők. A solesmes-i reform honosítása a háború kitöréséig korántsem zárult le a magyar egyházban. Ezért szentelt nagy figyelmet a gregorián művelésének, helyes előadásának 1945 után a püspöki kar az énekes liturgia kérdéseiben kiadott rendeleteiben. A gregorián ének megújítását propagálta a liturgikus zene egyesülete is, és gyarapodott a kérdés magyar irodalma. Személy szerint egy Benedek-rendi szerzetes-muzsikus tette a legtöbbet a gregorián magyarországi megújulásáért: Szigeti Kilián római tanulmányai során tett szert mély ismeretekre a liturgikus ének terén. Ismeretterjesztő cikkek tucatjait közölte a Magyar Kórusban, majd 1948-ban Jubilate címmel gregorián kézikönyvben foglalta össze az addig leírtakat.

A férfi szerzetesrendek iskoláiban együtt éltek serdületlen fiúgyermekek, serdült ifjak és felnőtt férfiak. Olyan énekes-közösségek alakulhattak tehát itt, mint a középkori iskolákban, a scholákban, amelyekben gyermek- és férfihangok együtt dicsérték Istent – kevésbé költői fogalmazásban, együtt, vagy váltakozva énekelték a cantus planust, a liturgikus egyházi éneket. Későbbi évszázadokban a templomok férfi-fiú kórusai a gregorián éneklés mellett a többszólamú egyházi kóruszenét is művelték. Szoprán és alt szólamokat a reneszánszban túlnyomóan fejhangon éneklő férfiak, a barokk korban helyenként kasztráltak, másutt iskolásfiúk énekeltek. Mindmáig fiú-férfi vegyeskar szolgáltatja a liturgikus zenét az anglikán szertartások keretében, a bécsi udvari kápolnában, a lipcsei és drezdai nagy templomokban. Másutt a szekularizáció és emancipáció a 19. századi folyamán kiszorította és vegyeskarokkal helyettesítette az egynemű kórusokat. Közép-Európában a cecílianizmus protestáns példák és a római hagyomány nyomán

kezdett arra törekedni, hogy visszaállítsa a tiszta férfi-fiú hangokból álló kórusokat ott, ahol erre megfelelő énekes anyag kínálkozott: katedrálisok énekiskoláiban és szerzetesrendi iskolákban.

Kétségtelen, hogy a nőket kizáró férfi-fiúkórus modern kori felújításában tetten érhető liturgikus historizálás valójában ellentmond az egyház azon pasztorizációs törekvésének, hogy közeledjék a modern társadalomhoz – ahhoz a modern társadalomhoz, amelynek vallási életében egyre növekszik a nők részvételi aránya a férfiak rovására. Ellentétben áll a tiszta férfi-fiúkórus a modern közoktatás egyik legfontosabb törekvésével, tudniillik a koedukációval, a nemek együtt-nevelésének pedagógiai elvével is. Kérdéses ezenfölül, hogy vajon pusztán zenei tekintetben valóban megközelíti-e a modern fiúkórusok hangzása a klasszikus kórusirodalom keletkezésének korában uralkodó hangzást. Alapos okkal kétkedhetünk ebben, legalábbis ami a 16. századi katolikus többszólamúság előadását illeti. Nagy létszámú modern fiú-férfi vegyeskarok hangzáseszménye nagyon is magán viseli annak a volumennövekedésnek a lenyomatát, amin az európai zenélés a 19. században átesett. Másfelől az amatőr vegyeskarok szoprán-alt szólamainak fénytelen tónusához képest a rekonstruált fiúkórus mégiscsak megrázóan újat hozott hangvételben és előadási fegyelemben. Ezt az újszerűséget érzékeljük ma is, ha angol fiúkórusok Palestrina-előadását, vagy a drezdai Kreuzchor Schütz-felvételeit hallgatjuk.

Magyarországon a tiszta fiúkórusok, a scholák legfőbb apostolát Werner Alajos személyében tisztelhetjük. Az egyházi zene megújulási mozgalmának e kiemelkedő alakja római tanulmányai során ismerkedett meg az egynemű férfikari előadásmóddal, s hazatérte után meghonosította azt Szombathelyen. Mikor Pestre hívták tanítani a Zeneakadémiára, Schola Regia néven a fővárosban is megszervezte kimagasló teljesítményekre képes énekes fiú-scholáját. A háború után a kórus változatlan intenzitással, magas művészi színvonalon működött tovább. Sajnos, az együttest túl korán és hirtelen semmisítette meg a politikai vakbuzgóság ahhoz, hogy hangdokumentum maradhatott volna énekéről. Eszményi hangzásáról megközelítő képet ad egy beszámoló a Magyar Kórusban. Tárgya az 1947. november 20-i hangverseny a Szent István Bazilikában, az Országos Magyar Cecília Egyesület 50 éves jubileumán.

> A Schola a három legnagyobb mester – Palestrina, Lassus, Victoria – összesen hat kórusát és Marenzio: Cantantibus organis-át adta elő. Döbbenetes csöndben figyeltük minden összhangjukat és ugyanolyan hallgatásba nyűgözve vigyáztunk, hogy a mennyei ének édessége a két szám közötti szünetben, mint kagylóban a tengerzúgás, mentül mélyebbre fészkeltje magát lelkünkben, sőt, hogy lehetőleg örökre ott maradjon. A férfikar két-három és még több szólama mindig eszményi tisztasággal és pontossággal, a gyermekkar pedig azzal az egybecsiszolt finomsággal énekelt, amely szinte valami akusztikai csoda folytán, gyöngédségével is minden erő fölött, akár a legmagasabb férfiszólam mellett is, érvényesülni tud. Aki csak egyszer is hallotta őket Palestrinát vagy Lassust énekelni, sosem fogja többé elfelejteni ezt a tiszta ezüstfényes, természetesen áradó hangot, ezeket a magasrendű muzikalitással megformált dallamokat. Musica de altero mundo.[3]

[3] Magyar Kórus 17/4 (1947. december), 1339.

Werner Alajos kórusának neve, Schola Regia, annyit tesz, mint királyi énekiskola. Mielőtt a név alapján bármely hallgatónk lelki szemei előtt arisztokrata sarjak és egyházfiak bíborba öltözött karaként jelenne meg a kórus, idézünk néhány sort egy másik leírásból; ez megvilágítja a királyi gyermekek valódi szociális helyzetét. 1948 virágvasárnapi szereplésükről írta a Magyar Kórus: „Amily szomorú volt a »királyi kórus« proletár fiacskáinak szegényes öltözéke, annál pazarabb volt teljesítményük." A Regnum Marianum támogatásával Werner Alajos tehát valódi liturgikus zenei nevelőintézetet tartott fenn, amely – akárcsak történelmi elődei – a szegény városi népesség tehetséges gyermekeinek nyújtott zenei képzést, szerencsés esetben a társadalmi felemelkedés lehetőségével együtt.

Egynemű férfi-fiúkarok másutt is működtek a magyar katolikus egyházban. Így volt ez Pécsett, azon a magyar püspöki székhelyen, amelynek zeneélete ez időben mind közül talán a legmagasabb színvonalra emelkedett. Székesegyházi kórusának hányattatásai jól példázzák mindazt, amit a háború és a vagyonfosztás körülményei között élő egyházi zenekultúra nehéz helyzetéről mondtunk.

> A Székesegyházi Énekiskola helyiségeit ősszel a német katonaság kisajátította, az énekes fiúkat szét kellett meneszteni. [...] A fölszabadulás után azonban Mayer Ferenc igazgató ismét összegyűjtötte a fiú-kórust, sajnos, a 40-ből csak 22 maradt meg. Az énekiskolát csak óriási erőfeszítésekkel tudják fenntartani, mert létalapját – a székesegyházi birtokot – elvitte a földreform. A férfikar eddigi szép fizetése is ma úgyszólván semmivé értéktelenedett. Egyelőre ingyen dolgoznak abban a reményben, hogy majd csak sikerül anyagilag is újból megalapozni ezt a kulturális missziót betöltő együttest.[4]

Werner Alajos és Mayer Ferenc fiúkórusainak példája indíthatta Nádasy Alfonzt, hogy 1948 áprilisában, a gimnázium fennállásának 25 éves jubileumán énekiskolát szervezzen a pesti bencés gimnázium növendékeiből. Visszatekintve megindít e kései gesztusban megnyilatkozó bizakodás; elérzékenyülten olvassuk a kórusélet sajtójának híradásait a színvonal ugrásszerű emelkedéséről nyomban a kezdet után – gondoljuk meg, az alapítás szinte csak hónapokkal előzte meg az egyházi iskolák államosítását! Az államosítás következményeképpen a pesti bencés schola önmagától megszűnt. Feloszlott Werner Alajos Schola Regiája is, és az egyházzenei tanszékkel együtt megsemmisült a Schola Academica a Zeneművészeti Főiskolán. 1949. decemberi számában a Magyar Kórusnak le kellett írnia: „Hazánk egyetlen intézményes fiúkórusa a pécsi." Addigra azonban a pécsi scholának is számlálva voltak napjai.

Kodály a legnagyobb mértékben elismerte e scholák kimagasló érdemeit, és felszámolásukat mint hívő és mint zenész, az 1948-ban kezdődött hatalomátvétel egyik legnagyobb vétkének tartotta. Bizonyítékul szolgál néhány korábban publikálatlan feljegyzése a Vargyas Lajos által közreadott kötetek egyikében. 1956 októbere után vetette őket papírra, és bármily töredékesek is, megengedik, hogy írójuk gondolatmenetét rekonstruáljuk. A feljegyzés első pontjában (a közreadó Vargyas kiegészítéseivel) ezt olvassuk: „Egyházi énekkar: Thomaskirche Leipzig, Kreuzchor Drezda..." Kodály tehát

[4] Uo., 15/1 (1945. szeptember), 1127.

emlékezteti ismeretlen vagy csupán képzeletbeli politikai vitapartnerét, hogy a kommunista táborban Magyarországtól eltérően nem szüntették meg mindenütt a nagy múltú egyházi ifjúsági kórusokat. Második pontban a magyarországi likvidációkat összegezi, és rámutat a politikai következményekre:

> Pécs: ez is táplálta azt az elkeseredést ami a Sztálin szobor ledöntéséhez vezetett. [...] Szombathely, Budapest Schola, Szávai betiltotta. Egyházi zene csak illegálisan? 1) lebontott templom [a bejegyzés a Regnum Marianumra, a Schola Regia otthonára vonatkozik] 2) bencés gimnázium megszűnt. Tanulói versenyen legjobbak.[5]

Kodály itt külön nem tért ki rájuk, s mi sem említettük eddig a felekezeti leánynevelő intézetek kórusait. A világi egyházban, az Országos Magyar Cecília Egyesület reprezentatív aktusain a leánykarok akkoriban liturgiai okból nem játszhattak a fiúkéhoz hasonló szerepet; női karok a klasszikus egyházi többszólamú irodalomnak is csak töredékét énekelhették. Ennek ellenére a leánykarokban kiválóan értékes kórusmunka folyt; ezek már az első évektől kezdve a kodályi-bárdosi Éneklő Ifjúság mozgalom falanxának élén vonultak. A háború után a leánynevelő intézetek kórusélete gyorsan konszolidálódott. Annál inkább elszomorít, hogy e kulturális intézmények is áldozatául estek az egyházra nehezedő politikai nyomásnak. Bátor ellenállásukra a sajtó több helyütt utal. Példaképpen említjük a Ranolder katolikus leánynevelő intézet kórusának esetét 1948 őszén: az intézet énekkara svájci meghívást kapott, de a politikai körülmények megakadályozták, hogy elutazzék a Bernben rendezett nemzetközi ifjúsági kórustalálkozóra. Műsorát azonban „csak azért is" bemutatta, ha nem a svájci, hát a pesti közönségnek. A huszonhárom műsorszámot Csorda Romana főnöknő és Andor Ilona tanárnő vezényelte.[6]

1947 őszén, a több-kevesebb joggal demokratikusnak minősített korszak időbeli felezőpontján ért csúcspontjára a katolikus egyházzenei rekonstrukció. Szent Cecília napjához kapcsolódva az egyházzenei egyesület november végén minden évben háromnapos ünnepet, úgynevezett triduumot rendezett. Voltak évek, mikor erre nagyszabású vándorgyűlés keretében, valamelyik püspöki székhelyen került sor. 1947-ben a Cecília-ünnepség az OMCE, az Országos Magyar Cecília Egyesület alapításának ötvenedik évfordulóját köszöntötte. Alkalmat kínált az ünnep arra, hogy az egyházi hierarchia kifejezze háláját muzsikusainak nehéz időkben tanúsított áldozatkészségéért. Harmat Artúr a jubileum jelentőségét azáltal is kiemelte, hogy írásban összefoglalta a magyar egyházzene történetét. Írása olyan tömör és informatív, hogy a kései olvasónak nehezére esik összefoglalásának szövegét *nem* idézni teljes terjedelmében. Végül, de nem utolsósorban a magyar Cecília-egyesület fennállásának 50 éves évfordulója alkalmat kínált a magyarországi szentzene művelésének és termésének évtizedekre szólóan utolsó nagy, nyilvános szemléjére. Akkor éppen húszesztendős múltra tekintett vissza a Magyar Kórus nevéhez köthető új-cecíliánus szellemű reform irány; sikerei a jubilánsokat indokolt büszkeséggel tölthették el. Kortársak bátran kijelentették: ebben a húsz esztendőben a magyar szentzene olyan magaslatra emelkedett, aminőt Mohács óta nem ért el. Az új magyar egyházzenei mozgalomról lehetnek, vannak olyan vélemények, melyek sze-

[5] KODÁLY, *Közélet, vallomások,* 111.
[6] Magyar Kórus 18/3 (1948. október), 1503.

rint a nagy kórusreneszánsz valójában elárulta a cecíliánus szellemet azzal, hogy sokkal inkább szolgálta magyar kismesterek használati liturgikus zenéjének terjesztését, mintsem a mozgalom lobogójára eredetileg kitűzött reneszánsz klasszikus mesterekét, vagy az egyház ősi liturgikus énekét, a gregoriánt. Néhány korabeli adat kétségtelenül igazolni látszik a bírálatot. Az ötvenedik évfordulóra az OMCE gyors felmérést készített: milyen liturgikus zene hangzott el 1947. november 23-án, vasárnap a budapesti templomokban. 21 templom küldte be 27 miséjének éneksorát; ehhez Werner Alajos a következő kommentárt fűzte a Magyar Kórus 1947. decemberi számában:

> A 27 alkalom közül 3 gregorián mise szerepelt. Feltéve, hogy a többi miséken is lehet gregorián éneket hallani (változó részek), az arányt „talán" nem lehet rossznak mondani, de kívánatos volna legalább egy olyan alkalom, amikor az egész nép énekel – részben, egészben vagy váltakozva – gregoriánt. Mindenesetre örvendetes, hogy a gregorián ének *kezd* énekkarainkban tért hódítani és kedveltté válni. A klasszikus polifóniát csak 2 alkalom képviseli, abból is az egyiket a vendégszereplő zalaegerszegi énekkar vállalta. Ez az arány határozottan rossz. Eltekintve attól, hogy az egyház kívánja a Palestrina-stílus ápolását is, a klasszikus polifónia az *a cappella* énekkari kultúrának legjobb iskolája és egyúttal legmagasabb fokmérője [...]. Ha tehát énekkaraink a klasszikus polifóniától húzódoznak, akkor valami még nincs rendjén. Vagy nem értünk hozzá, vagy nem akarjuk vállalni a mélyebb és komolyabb munkát, vagy nem neveljük helyes irányba énekkarainkat. [...] A program modern műveit illetően nem lehet kifogást emelni. Arányosan van benne a múlt századtól a legújabbakig, túlsúlyban van a magyar, szerepel német és olasz szerző is.[7]

A szemlére kiválasztott vasárnap miséin a régebbi és kortárs magyar komponisták ciklusait valóban felülreprezentálták. Bárdos Lajos uralta a terepet 4 művel; szerepelt még Deák-Bárdos György, Halmos László, Lisznyay Szabó Gábor, Harmat Artúr, Kereszty Jenő, a régebbiek közül Beliczay Gyula és Kersch Ferenc. Feltűnik, milyen előszeretettel énekelték a Magyar Kórus által legújabban kiadott miséket, ami e vállalkozás hegemón szerepét jelzi az egyházi zenében. Ám ha Werner Alajossal együtt sajnálkozhatunk is, hogy a klasszikus polifónia háttérbe szorult, eredménynek az sem kicsiny, hogy e korban ilyen nagy mennyiségben termett az egyházi karoknak tetsző, a gyülekezetet gyönyörködtető és építő, ezért kimagaslóan sokszor énekelt honi egyházzenei irodalom. Másfelől vannak adatok, melyek bizonyítják, hogy a Palestrina-stílusú egyházzene a neo-cecíliánus hullámnak ekkori csúcspontján is viszonylag előkelő helyet foglalt el a budapesti templomok kórusán. A Magyar Kórus hírt adott arról, hogy 1948 februárjában a Belvárosi Templom kórusa négy különböző Palestrina-misét énekelt. 1948-ban publikált statisztika szerint egy év leforgása alatt Harmat Artúr a Bazilika kórusával kilenc klasszikus a cappella misét adott elő 27 alkalommal, Berg Ottó a Belvárosi Templomban 6 művet 12 alkalommal, Forrai Miklós a ciszterekénél 5 misét 18 ízben. A szerzők: Palestrina, Andrea Gabrieli, Lassus, Lotti, Josquin des Pres, Canniciari, Anerio és Benedetto Marcello.[8] Vajon hogyan fest ugyane három templom reneszánsz műsora manapság, a fél évszázad előttivel szembeállítva?

[7] Uo., 17/4 (1947. december), 1365–1366.
[8] Uo., 18/3 (1948. október), 1501.

Korabeli programok tanúsítják, hogy a cecíliás egyházzenészek hivatalos álláspontjával nyílt ellentmondásban, a főváros és vidék nagy templomaiban a zenekar-kíséretes, koncertszerű liturgikus zenélés mennyisége nemhogy csökkent volna, inkább növekedett. A gyülekezet nagy örömét lelte a zenekaros misékben és orgonahangversenyekben, az egyházak muzsikus-vezetői közül pedig soknak fő ambíciója volt a 18–19. század egyházzene nagyszabású remekeinek előadása. Szíve elsősorban a zenekaros egyházzenéhez vonta Berg Ottót, a pesti plébániatemplom karnagyát, egykor sokat foglalkoztatott opera- és hangversenykarmestert, aki a háború után sejthetően politikai okból kiszorult a polgári zeneéletből. Néhány évi, elsősorban gazdasági okú szünetelés után maga Harmat Artur is fontolóra vette, hogy újra zenekart alkalmaz a Bazilikában. A pesti plébániatemplom mellett a főváros katolikus templomai közül kettő emelkedett ki zenekar-kíséretes miséivel és a vezető karnagy művészi rangjával. A Budavári Nagyboldogasszony-templom, más néven Koronázó templom (Mátyás-templom) kórusa Bárdos Lajos irányítása alatt a fővárosi zenei élet templomon kívül is sokat szereplő, szerves részévé vált. 1948 évkezdetéről idézünk adatokat a Mátyás-templom kórusának külmissziós naplójából: február 2: rádiószereplés, február 25: egyházi zene a Kereskedelmi Bank dolgozóinak, március 21: hangverseny Remete-kertvárosban, kultúrest a budai Várban, április 18: fellépés a ciszterci templomban, április 28: fellépés a Szt. Lujza intézetben. Az 1948-as jubileumi évben, amely a forradalom és szabadságharc emlékére hivatkozva oly hangosan igyekezett hirdetni a nemzeti egységet, miközben a háttérben az államvédelem pókja szőtte végzetes terveit a nemzet feldarabolására, többek között az egyház és más neki nem tetsző intézmények lemetszésére, a Mátyás templom kórusa még a Bartók nevét viselő reprezentatív őszi zenefesztiválra is meghívást kapott. Két zeneakadémiai hangversenyen adta elő karnagyának Alexius szvitjét, valamint Liszt Esztergomi miséjét.[9]

Buda egy másik, élénk zeneéletéről ismert templomában a háború utáni esztendőben új korszak köszöntött be. 1946 elején az akkori Szent Imre herceg útján (előbb és utóbb Villányi út) álló ciszterci plébániatemplom karnagyi posztján Forrai Miklós váltotta fel Rajeczky Benjamint. Forrai alkalmazása nagy horderejű döntése volt a ciszterci plébániának. Ahogy a Magyar Kórus 1947 őszén írta:

> Úgy látszik, a ciszterci egyházközség a maga élénk zenei életét is a lelkipásztorkodás szolgálatába állította. Ezért nem volt drága karnagyul megnyerni *Forrai* Miklóst, a Zeneművészeti Főiskola tanárát, legképzettebb és legtevékenyebb muzsikusaink egyikét. Ezért nem drága az énekegyüttest a legkiválóbb fiatalokból összeválogatni és a kórus létszámát oly magasra emelni, amilyennel csak 1–2 budapesti templom rendelkezik. Az eredmény tökéletesen igazolja a számításokat. Exempla moveant![10]

Harmincadik életévén alig túl, Forrai akkor már az ország egyik legtekintélyesebb kóruskarnagyának számított. Tekintélyét az is kifejezi, hogy ő töltötte be az EKE, az Egyházi Karnagyok Egyesületének elnöki tisztét. Mint Harmat Artúré és Bárdos Lajosé, Forrai pályája is ékesen bizonyítja: a művészi színvonalú magyar kóruskultúra a két há-

[9] Az adatokat Tardy László, a Mátyás-templom ének- és zenekarának karnagya bocsátotta rendelkezésre.

[10] Magyar Kórus, 17/3 (1947. október), 1317.

ború közötti egyházi kórusreform csírájából sarjadt ki. Amikor néhány év múlva a politikai fordulat hatására Forrai kényszerűen elhagyta a ciszterci templom kórusát, a fővárosi oratóriumművelésben évtizedeken át egyeduralkodó Budapesti Kórus vezetését vette át, azon együttes irányítását, amelyet Bárdos Lajos 1942-ben két egyházi kórus, a Palestrina-kórus és a Cecília-kórus egyesítésével szervezett meg. Igazi koncert-kóruskarnagy létére Forrai már a ciszter-plébánián sem elégedett meg sem az a cappella-stílussal, sem azzal, hogy kórusának betanítsa a zenekaros műveket, majd másnak engedje át az előadás vezénylésének dicsőségét és örömét. Belépése után röviddel a ciszterci templom fontos koncerthelyszínné avanzsált Budapesten. Nagyszabású előadásaihoz rendre igénybe vette a főváros nagy szimfonikus zenekarait, amelyek ekkoriban majdnem olyan gyakran szerepeltek templomokban, mint üzemi művelődési termekben. Bár a cecíliás kereteket messze túllépték, más példákkal szemben az egyesületi közvélemény maradéktalanul támogatta Forrai programjait, legalábbis a hivatalos egyesületi közlöny, a Magyar Kórus recenzióinak tanúsága szerint. A toleranciát az is magyarázza, hogy a karnagy a klérus és a cecíliások által jóváhagyott műfajokat is magas színvonalon, újításra, továbbfejlesztésre mindig készen ápolta. Palestrina-stílusú repertoárját az elsők között tartották számon. Gondosan ügyelt rá, nehogy a liturgia, a gyülekezeti áhítat szempontjai csorbát szenvedjenek, sőt új módszerekkel igyekezett a hívek éneklő részvételét fokozni a liturgiában. 1948 tavaszán írta a Magyar Kórus, annak kapcsán, hogy Forrai 30 év után ismét előadta Budapesten Mendelssohn Éliás oratóriumát:

> Az oratórium nem liturgikus zene. Mégsem mehetünk el szótlanul *Forrai* Miklós kórusának páratlan teljesítménye mellett. Különösen azért, mivel az együttes liturgikus szereplése is elsőrangú. S mégis állandóan van ideje nagyszabású egyházzenei műveknek [...] folytonosan újabb és újabb bemutatására: vagyis a közönség egyházzenei művelődésének szolgálatára. A mindössze 2 éves együttes teljesen kiforrott, tökéletes művészettel állja a legnehezebb szerepeket. Ebben nagy érdeme van képzett, lelkiismeretes, ötletes és lendületes karnagyának. Forrai kórusművészi képességét régen ismerjük. Most azt is láttuk, mily szuggesztív erővel fogta, vitte és ragadta magával a rádió szimfonikus együttesét is.[11]

A Szentimre-városi plébánia kórusának nagyszabású műsorából az Éliás mellett mintaképpen említést érdemel Mozart és Verdi Requiemje, Bach Magnificatja, és az 1949 nagypéntekén megszólaltatott zenetörténeti szenzáció, Schütz János-passiója.

*

A kereszténység eredeti küldetése az, hogy az embernek utat nyisson a földi világtól különböző, másik, túlsó világba. Ebből következik a kereszténység mindig is ambivalens viszonya az innenső, földi világ legátfogóbb intézményeihez, a poliszhoz, a *civitas*hoz, vagyis az államhoz, a városhoz, a társadalom politikai szférájához. Az egyház voltaképp

[11] Uo., 18/2 (1948. május), 1454.

megszűnik alapítója szellemében működni, ha és amikor közvetlenül beavatkozik a politikai küzdelembe; de hogyan tehetné meg, hogy ne avatkozzék bele, ha veszélybe kerül az értékrend, amelynek őréül állította ugyanaz az alapító? E dilemma különös élességgel merült föl a 20. század harmincas–ötvenes évtizedeiben. Olyan korszak volt ez, amelyben a rákosan burjánzó politikum brutális támadásokat indított a keresztényi lényeg ellen. A drasztikus támadások szinte teljesen megfosztották az egyházakat az aktív politikai ellenállás lehetőségétől. Még kevésbé lehetett szó politikai ellenállásról az egyházi létnek abban a körében, amelyet a funkció és a hagyomány a legszigorúbban elkülönített a világ dolgaitól: a liturgiában, és a liturgiához kapcsolódó zenei tevékenységben. Ám az egyházak, az egyházi zeneművek komponistái és a liturgikus muzsika gondozói mégis módot találtak a jelképes tiltakozásra és ellenállásra, legalábbis addig, amíg a politikai kontroll totálissá nem erősödött. Nota bene: a politikai totalitarizmus azt is igyekezett megakadályozni, hogy a jelképes ellenállás gesztusainak híre elterjedhessen. Ezzel magyarázható, hogy a Magyar Kórus csak 1945 szeptemberi számában recenzeálhatott egy budapesti bemutatót, amelyre még 1944 nyarán került sor. Szőnyi Erzsébet következő mondata vezeti be elkésett kritikáját: „Hindemith-bemutató volt a múlt nyáron a Szent István Bazilikában, az akkori politikai helyzetben azonban részletes ismertetésünket nem lehetett megjelentetni."[12] A tiltás oka ismeretes: Paul Hindemith a nemzetiszocialista Németországban persona non gratának minősült, Mathisszimfóniájának bemutatója után robbant ki 1935-ben a szabad polgári művészet és a totalitárius művészetpolitika utolsó nagy összeütközése. Ezután a zeneszerző Törökországba, majd Amerikába emigrált. Pécsi Sebestyén, a Szent István Bazilika fiatal orgonása minden bizonnyal tisztában volt azzal, hogy Hindemith Orgonaszonátájának bemutatása a német megszállás alatt álló Budapesten a politikai ellenállás gesztusának minősül, még akkor is, ha a mű előadásával csupán azt a szándékát kívánta kifejezni, hogy művészi-lelkiismereti szabadságát minden körülmények között megőrzi. Pécsi Sebestyén a magas művészi színvonalon túl az efféle vállalkozásokban megnyilvánuló lelkiismereti szabadsággal is hozzájárult ahhoz, hogy a Bazilika a háború alatt és után Budapest zeneéletének egyik legrangosabb színterévé váljék.

Politikailag kihívó bemutatóról érkezett hír a negyvenes évek végén, a másik erőszakrendszer bevezetésének korszakában is. Az aktus a zeneélet országos jelentőségű eseményévé emelkedett. Az Országúti (Margit körút) ferences plébánián működő Kapisztrán Társulat kórusa nagy fába vágta fejszéjét: Stravinsky 1948-ban komponált Miséjének bemutatására vállalkozott. Hogy az abszolút művészi merészség mekkora volt, azt a mű ismerőinek nem kell bizonygatni. Ennek a különös, izgalmas, ősi módon új misének zenei és szellemi igényeihez hivatásos énekkarok is nehezen nőnek fel; kérdéses, vajon kielégítően megoldhatta-e előadását a többé-kevésbé provinciális ferences rendházban, a nagyon lelkes és ambiciózus, de a magyar kóruskarnagyok legelső vonalába semmiképp sem sorolható szerzetes-karnagy köré szerveződött amatőr kórus? A bemutató politikai jelentőségét, vagy legalábbis kultúrpolitikai pikantériáját annak időpontja adta. 1949. május 24-én zajlott le több mint egy évvel a szovjet kommunista párt zenei határozatának megjelenése után, amely sokfelé vágott, de talán legélesebben a szovjet rendszert rendületlenül ellenző, emigráns Stravinsky irányába. Meg kell azon-

[12] Uo., 15/1 (1945. szeptember), 1124.

ban mondanunk, hogy a ferences rendi Stravinsky-bemutató nem ütközött a hatalom ellenállásába, annak ellenére, hogy addigra szinte az egész magyar zenei közéletet telítette már Zsdanov zenetana. Sőt, az eseményt korlátlan, vagy tán éppenséggel központilag szervezett hírverés övezte. Tamás Alajos atya, a Kapisztrán-kórus karnagya a bemutató hangversenyt megelőzően illusztris közönség előtt ismertette a darabot – a hallgatóságban ott látták Otto Klemperert. Azt is megírták a lapok, hogy az előadás előkészítése során a karnagy levelet váltott a zeneszerzővel. Sajnos Stravinskynak P. Tamás Aladárhoz írott levele a jelek szerint elveszett vagy lappang. A Stravinsky-bemutatóval szemben tanúsított türelem jelzi, hogy az 1948/1949-es évadban még bizonyos liberalizmus uralkodott a zeneéletben – a totális átszervezésre csak néhány hónappal később, 1949 végén került sor. Egyébként a Kapisztrán-kórus ezután is a rendszer által tolerált egyházzenei intézmények között maradt. Olyannyira, hogy nemsokára újabb nevezetes bemutatót tarthatott: kínai zeneszerző miséjét mutatta be, ha jól tudjuk, az első kínai misét, elsőként Európában. Lehetséges, hogy Tamás Alajosnak és fiatal kórusának az szólt javára az egyházügyi hatóság szemében, amivel kiváltotta a purista egyházzenei körök enyhe rosszallását: hogy egyáltalában nem cecíliánus szellemben működött, nem a gregoriánt és a római iskola kóruspolifóniáját kultiválta elsősorban, hanem a zenekar-kíséretes egyházi zenét. Mintha némi iróniát hallhatnánk ki a Magyar Kórus szavaiból, amelyekkel 1948-ban a Kapisztrán-kórus műsorát kommentálta:

> A Kapisztrán kórus ének- és zenekara szorgalmasan folytatja tevékenységét a kantáta és oratórium művelésének terén Ápr. 9-i zenefőiskolai hangversenyén előadta Haydn: Krisztus 7 szava a keresztfán című oratóriumát, továbbá Bach: Actus tragicusát. [...] Az együttes lelke P. Tamás Alajos karnagy, aki a barokk művek lendületében és áhítatában maradéktalanul ki tudja fejezni a maga egyéniségét.[13]

Látnivaló: Tamás Alajos és gárdája a liturgikus szolgálaton túl templomban és templomon kívül hangversenyező tevékenységet is folytatott. Működésében dominált a hitbuzgalomhoz kapcsolódó zenei népművelés törekvése. Jól illett e munkálkodás a negyvenes évek népművelési mozgalmaihoz, és elfogadható maradt az ötvenes években is, elfogadhatóbb, mint a szigorúan ceciliánus szellemű scholák, amelyeket a politikai fordulat kíméletlenül felszámolt.

Egyházak zenéjében, énekében a gregorián, klasszikus és modern a cappella kórusének, az orgonaszó, valamint a zenekar-kíséretes misék és más liturgikus művek (például gyászszertartások és passiók) mellett nagy szerepet játszik az úgynevezett népének. Szegény egyházakban, vidéki plébániákon más ének nem is hangzik el, csak a gyülekezeti ének a kántor orgona- vagy harmóniumkíséretével. Hogy mit és hogyan énekel a gyülekezet a templomban vagy a templomon kívül zajló szertartásokon, például a körmeneteken, az sarkalatos és problematikus kérdése volt és maradt az újabb kori keresztény zeneművelésnek, különösen a katolikusnak; a protestáns egyházakban, az alapító reformerek iránymutatásának megfelelően a népének kezdettől szerves, begyökerezett alkotóeleme volt az istentiszteletnek. A magyar egyházi zene két háború közötti megújulási törekvései célul tűzték ki az egyházi népének megreformálását is. A reform alap-

[13] Uo., 19/2 (1949. június), 1622.

követ 1931-ben rakta le Harmat Artúr a Szent vagy Uram énekeskönyv kiadásával. Ez után a szentzene munkásai évtizedeken át munkálkodtak azon, hogy az új gyűjtemény, az új repertoár, a megújított népénekstílus elterjedjen a kántorok, az ő révükön pedig a hívek körében. A háború után még attól sem riadtak vissza, hogy kölcsönvegyék az új korszak propagandaeszközeit, azét az új korét, amelyben a mozgalmi- és versenyszellem áthatotta a közélet valamennyi területét. Azt kell hinnünk, a világi kórusmozgalom versenyeinek és szemléinek példája indította arra 1948-ban Pétery József váci püspököt, hogy egyházmegyéjében többfordulós Szent vagy Uram-népénekversenyt hirdessen. Felhívása elsősorban a férfiakhoz szólt – a férfiakhoz, akiknek hangja templomban és zarándoklaton már akkor is egyre ritkábban csendült fel. Pedig az általános politikai egyházellenesség légkörében elsősorban éppen a férfiakat kellett volna megnyerni az ének, az egyház, a vallás számára. Ahogyan a váci püspök írta az énekverseny sikerét értékelő körlevelében:

> Az áprilisi körlevelemben ajánlott énekes-esték mozgalmának és a férfizarándoklatokkal kapcsolatban meghirdetett Szent vagy Uram énekversenyeknek a várakozáson felüli eredményességéről adhatok számot. Férfi híveink megérezték, hogy templomi énekük a szentmise ünnepélyességének és fényének emelése mellett a vallásos meggyőződést és a katolikus összetartozás tudatát is erősíti. Május 9-én a pálosszentkúti férfizarándoklat alkalmával rendezett énekversenyen 9 énekkar közel 500 énekese kb. 2500 főnyi férfi hallgatóság előtt versengett. [...] Az énekesek és a zarándokok egy része 40–50 km távolságból gyalog, szekéren, kerékpáron és teherautókkal érkezett. [...] Az egyházmegye északi részének egyházközségei június 6-án a máriabesnyői férfizarándoklat alkalmával mutatták be az énekes-esték eredményeit. A több mint tízezer zarándok állhatatos buzgósággal és lankadatlan érdeklődéssel hallgatta végig a 31 versenyző énekkart. [...] A verseny befejezése után az egyik kántor megköszönte az énekverseny megrendezését, mert – mondotta – ez alatt a pár hónap alatt többet haladtunk a templomi éneklés terén, mint máskor húsz esztendő alatt. Ebben a versenyben nincs vesztes, mert minden résztvevő egyházközség elnyerte a legszebb jutalmat: a templomban énekre nyíltak az eddig néma férfiajkak.[14]

A népének a reformáció óta közvetítőként fungált az egyes felekezetek között: sok dallamot énekelnek egyforma áhítattal katolikusok és protestánsok. Bennünket is átvezethet a népének a katolikusok egyházi zenéjétől a protestánsokéhoz, a negyvenes évek szentzenéjéről adott vázlatos beszámolónk utolsó állomásához. A protestáns felekezetek zeneélete a korabeli egyházzenei nyilvánosságban lényegesen kisebb helyet kapott, mint a létszámban túlnyomó római katolikus egyházé. Ezt elsősorban a katolikus liturgikus zene mennyiségi túlsúlya okozta. De volt a háború utáni években jó néhány kiemelkedő alkalom, amelyen protestáns egyházi zene került pódiumra, a zenei sajtó illő figyelmétől kísérve. Mindenekelőtt az évenként megrendezett protestáns kulturális napok nyújtottak módot felekezeten belüli és kívüli megfigyelőknek, hogy benyomásokat gyűjtsenek az evangélikus és református egyház zeneéletéről. Egy-egy kultúrhét műsorán a korabeli protestáns egyházi zenének valamennyi erőssége szerepelt zeneszerzőként, előadóként és pedagógusként: a protestáns zenei szemlék ugyanis az egyházak

[14] *Népénekversenyek a váci egyházmegyében,* uo., 18/3 (1948. október), 1493–1494.

zenei tevékenységének általános fejlesztését tűzték ki célul, s a célt a leghivatottabb protestáns muzsikusok részvételével rendezett kántortanfolyamokkal kívánták elérni. Rezessy László név szerint felsorolja a tanárokat az 1947 júniusi protestáns napokról megjelent híradásában: „A gazdag programból kiemelkedik [...] a kántor továbbképző tanfolyam, ahol orgonajátékban Ákom Lajos és Peskó Zoltán, orgonarögtönzésben Kapi-Králik Jenő, karvezetésben Ádám Jenő, harmonizálásban Gárdonyi Zoltán és zenetörténeti ismeretekben Vasady Lajos" instruálta a kántorokat. Ugyancsak a protestáns felekezetek zenekultúrájának egészét volt hivatva bemutatni az énekkarok versenye a fasori gimnázium dísztermében. A pedagógiai mozzanat ebből sem hiányzott:

> Őszintén szólva nem mertük volna hinni még a legvérmesebb reményeinkben sem, hogy az egyházi muzsika protestáns ugarján ilyen sok értékes énekkar dolgozik. [...] Persze akadt hiba is itt-ott. [...] Csendesen jegyezgető mester, Ádám Jenő a verseny után összehívta a karvezetőket és mindenkinek adott útravaló tanácsot. Dicsért, bírált, de mindenképpen lelkesített.[15]

1947-től 1949-ig minden évben megjelent a Magyar Kórus beszámolója a protestáns kulturális napok zenei eseményeiről. Innen tudjuk, hogy a protestáns művelődési intézmények rendszeresen támogatták új magyar egyházi zeneművek születését. 1947-ben a Bethlen Gábor Szövetség zeneműpályázatáról értesülünk, s a nyertesek között részben ismert, részben új neveket találunk: Kapi-Králik Jenő, Kenessey Jenő és Vikár Sándor; utóbbi a jövő évtizedekben a nyíregyházi zeneoktatás és zenei élet motorjaként működik. 1948 májusában orgonaprelúdium-pályázat eredményét hirdették ki a protestáns szemlén. Senkit sem érhetett meglepetésként az eredmény, a zsűri Kapi-Králik Jenőt, Gárdonyi Zoltánt és Sulyok Imrét, a magyarországi protestáns felekezetek három kimagasló orgonás-zeneszerzőjét részesítette elismerésben,. Mindhárman nyomban el is játszották díjazott művüket. 1949-ben a műsor kiemelkedő újdonsága Sulyok Imre 92. zsoltára kórusra és zenekarra – a szerző nehéz körülmények között, fogságban alkotott műve. Előadója a Protestáns Énekkar. Élénk zenei élet zajlott a főváros protestáns templomaiban szemlék, fesztiválok között is: a Deák téri evangélikus templomban Weltler Jenő karnagy és Zalánfy Aladár, az orgona kimagasló mestere a lutheránus zenei hagyományt magas szintű hangversenyek – vagy mondjuk inkább úgy: zenés áhítatok – sorával ápolta. Évről évre megrendezte a maga hangversenysorozatait a Szabadság téri református templom; a művészi zene itt talán nem gyökerezett oly mélyen, mint a lutheránusoknál, de a közelmúltban olyan jelentős muzsikus-személyiség ápolta odaadóan, mint Lajtha László, akinek a háború alatt az ottani hangversenyszervezés egyik fő tevékenységi területét alkotta. Új kezdeményezésként tűnt fel református körökben a negyvenes évek végén az Ádvent kamarakórus; irányítója a fiatal Murányi Róbert Árpád.

Áttekintésünk utolsó mozzanataként említsük meg, hogy a harmincas-negyvenes évek egyházzenei virágzását áthatotta az ökumené szelleme. Ebben a szellemben gyara-

[15] Uo., 17/3 (1947. október), 1320–1321.

pította a katolikus Kodály genfi zsoltárfeldolgozásaival a magyar református egyházi kóruszenét, egyszersmind a felekezet fölötti keresztény egység eszményét is. Ahogy a Magyar Kórus írta 1949-ben, az 50. genfi zsoltár megjelenésekor, amely a szerző saját kiadásában látott napvilágot:

> [...] nemcsak a katolikus egyházi zene tekintheti őt apostolának. Szkhárosi Horváth András énekével és genfi zsoltáraival a protestáns egyházi zenében tört addig szinte járatlan utat. [...] A most megjelent 50. genfi zsoltár *(Az erős Isten uraknak Ura)* mind terjedelemben, mind szépségben felülmúlja a korábbiakat, kihasználva a vegyeskari szerkesztés összes lehetőségeit. A 8 versszak átkomponálásában valóságos mintaképe lehet hasonló feldolgozásoknak.[16]

Foglaljuk össze tapasztalatainkat! A háborús és háború utáni megrázkódtatásokat kiheverve, a magyar szentzene az 1940-es évek második felében csodálni való életerővel támadt új életre. Ám az egyházzenei tavasz mintha csak azért hajtott volna friss bimbókat, hogy a kommunista rosszkedv telének legyen mit lefagyasztania. Hogy a liturgikus zenét a fagyhalál veszélye fenyegeti, arról az egyházzenei fórumokon csak elvétve és rejtjelesen eshetett szó. De a korabeli források figyelmes tanulmányozása felfedi a baljós előjeleket. 1948–1949 fordulóján nehéz idők köszöntöttek a magyar kórusmozgalomra; az önálló kórusszövetségeket likvidálták, s a tagegyesületeket belekényszerítették az össztársadalmi Bartók Béla Szövetségbe. Ebből az egyházi kórusokat ideológiai okból kirekesztették. Közben a hatalom sietett biztosítani az egyházi kórusokat jó szándékáról; világossá téve persze, hogy erre csak akkor számíthatnak, ha a politikai hatalom elvárása szerint viselkednek. 1948 december elején Marosán György a Bartók Szövetség alakuló ülésén kijelentette: „A templomi énekkarok zavartalan munkáját továbbra is biztosítani fogjuk, amennyiben nem a gyűlölködést és uszítást, hanem békés céljainkat szolgálják." Meglepő bátorságról tesz tanúbizonyságot a Magyar Kórus ironikus kommentárja:

> Örömmel regisztráljuk a nagyjelentőségű megnyilatkozást és egyben megnyugtathatjuk az énekkari szövetség elnökét, hogy templomi énekkaraink sohasem szolgálták, nem szolgálják és a jövőben sem fogják szolgálni a gyűlölködést vagy uszítást, hanem mindenkor a békés kollektív kultúrának munkásai kis falvakban és nagy városokban egyaránt. Minden misében éneklik: Békesség a jóakaratú embereknek, és minden misét ezzel a könyörgéssel fejeznek be: Adj nekünk békét! És ezt komolyan gondolják![17]

De hiába volt a bátor és békés célkitűzés. Egy év múlva, 1949 novemberében a magyar ceciliások előtt már végleg nyilvánvaló lett, hogy az egyház és az egyház éneke újra a katakombákba kényszerül. Werner Alajos igazgatónak nem maradt más hátra a Cecília Egyesület utolsó nagyobb nyilvánosságot kapott közgyűlésén, mint hogy a védőszent legendájának felidézésével próbáljon lelket verni kartársaiba.

[16] P[app]. G[éza]., *Kodály Zoltán: Az 50. genfi zsoltár,* uo., 19/3 (1949. október), 1656.
[17] Uo., 18/4 (1948. december), 1517.

A keresztény tradíció szerint Szent Cecília ezen a napon hunyta le mosolygó szemét és zárta le daloló ajkát háromnapi szörnyű gyötrődés után, amikor a gonoszság diadalmaskodni látszott, amikor [...] a keresztény ének valóban csak a szív mélyén és a katakombák homályában hangozhatott fel. De a poroszlók nem sejtették, hogy a kard – amellyel rosszul vágták el Szent Cecília nyakát – már régen mint rozsdás vas fog valahol emésztődni, s a hatalom, melynek parancsát követték, már régen a századok és évezredek törmelékében fog felismerhetetlenül porladni, amikor ennek a vértanú lánykának a nyomdokain ének fog fakadni, és a Caeciliusok megszámlálhatatlan serege szerte az egész világon nov. 22-én, minden őszi halódás, reménytelenség és véres történés ellenére összejön majd *cantantibus organis*-t énekelni. Mi is összejöttünk, nemcsak azért, hogy a szabályzat paragrafusainak eleget tegyünk [...], hanem elsősorban azért, hogy Szent Cecília élő szimbólumaiból erőt, buzdítást és irányítást merítsünk [...], és bátorítást nyerjünk abból, hogy Szent Cecília szelleme köztünk él és dolgozik.[18]

A politikai hatalomnak gondja volt rá, hogy megakadályozza az efféle buzdító szavaknak azt a viszonylag szűk körű terjesztését is, amit az egyházzenei folyóirat biztosított. 1949–1950 fordulóján felszámolták a Magyar Kórus kiadóvállalatot, vele együtt annak folyóiratát is. Ezzel ki nem heverhető csapást mértek az egyházi zenekultúrára. Színfalak mögött kétségbeesett küzdelem indult a kártevés ellensúlyozására, annak érdekében, hogy legalább az egyházzenei kiadói tevékenység folytatását engedélyezzék. Maga Kodály is csatasorba állt: Vargyas Lajos közölte a mester feljegyzései között található töredékes, de azért jól érthető levéltervezetet, amelyet kiegészített formában idézünk: „Cecilia, evangélikus, református" – írja Kodály, kiemelve a vállalat felekezetfelettiségét. Hozzáteszi: „Nem zsebét védem" – tudniillik nem a kiadó anyagi érdekét nézi, hanem a zene hasznát.

Ne küldjék zúzdába azt a sok jó zenét. Egyébiránt kormányzatnak sem hasznos. [...] Kottatáruk nagyobb része kórus. [...] mint tudják, hogy ha a tömegek zenetudása 20 év alatt valamit emelkedett, az a Magyar Kórus filléres kiadványainak köszönhető. Ez tagadhatatlan históriai tény, ezzel Asztalos gyalázkodása sehogy se fér meg, s a tömegek nem Asztalosnak adnak igazat.[19]

Az Országos Magyar Cecília Egyesületet az ország valamennyi egyesületével együtt hamarosan felszámolták. Cecília Társaságként ugyan fennmaradhatott, de zenemű-kiadói tevékenységének folytatásáról szó sem lehetett. A rendszer, amelyről hamarosan bebizonyosodik majd, nem lesz képes beváltani ígéretét, hogy új korszakot nyisson az ország művelődéstörténetében, ezzel a likvidációval mindenesetre lezárt egy korszakot – egyikét a leggazdagabbaknak a magyar zene történetében.

[18] Uo., 19/4 (1949. december), 1666–1667.

[19] KODÁLY, *Közélet, vallomások,* 104. Kodály Asztalos Sándornak az Éneklő Népben megjelent cikkére utal.

ZENE ÉS DEMOKRÁCIA

Zeneművészet és zenei művelődés demokratizálásának eszméje legkésőbb az 1900-as századforduló táján megjelent a magyar kulturális gondolkodásban. A zenei népművelési törekvések a 20. század első felében több párhuzamos ágon bontakoztak ki. Az egyiket erőteljesen és hatásosan képviselte a szociáldemokrata szellemiségű munkásmozgalom; később ehhez kapcsolódott az a meglehetősen zárt értelmiségi politikai szekta, amely ugyancsak a munkásságra hivatkozva dolgozta ki a maga társadalmi-politikai ideológiáját: a kommunistáké. Emellett már az első világháború előtt feltűntek, a két háború között pedig felerősödtek politikailag semleges törekvések a műveltség terjesztésére a városi közép- és alsóbb osztályokban. Ezzel a céllal dolgozták ki az iskolán kívüli népművelés programját, amelynek keretében a főváros két évtizeden át amatőr zenekarként támogatta a Székesfővárosi Zenekart, majd 1939–1940-ben hivatásos hangversenyzenekarrá szervezte át. Mind a munkásmozgalmi, mind a népművelési áramlat több ponton érintkezett a harmadik zenei közművelődési reformiránnyal, a legfontosabbal a két háború között: a Kodály nevéhez kapcsolható népi-nemzeti kezdeményezéssel. De csak érintkezett: a kodályi mozgalom más pontokon határozottan elkülönült mindkettőtől, és mindkettőtől másban. A munkásmozgalmi műveltségterjesztéstől a nemzeti-népi és keresztény jegyek, a városi felnőttnevelési programoktól pedig egyebek között az iskolai-ifjúsági jelleg különböztette meg.

A második világháború után szabadművelődési mozgalom címmel, kétszeres elánnal kezdett újra működni a népművelés rendszere. A kodályi ifjúsági zenemozgalom a zenitjére hágott, és fénykorát élte a munkásmozgalmi zenei-művelődéspolitikai ideológia. Ám már az 1945 tavaszi újjászervezés dokumentumait lapozgatva érzékeljük, hogyan jelent meg a törekvés a három autentikus zenei kulturális mozgalom irányított fúziójára egy „új minőség" jegyében, melyet a hamarosan bevezetett terminussal *népi-demokratikusnak* nevezhetünk. Kezdettől megmutatkozott a lappangva eluralkodó új koncepció néhány meggondolkodtató vagy egyenesen aggályos vonása. A meggondolkodtató sajátosságok persze benne rejlenek mindenféle népművelési irányzatban. Többé-kevésbé mindegyiket jellemzi, hogy általuk az értelmiség egyes csoportjai megkísérlik a társadalom alsóbb osztályainak kulturális átnevelését, magától értődően a maguk eszményei szerint, megfeledkezve arról, hogy a művelendő nép nagykorú, hogy megvan a saját kultúrája, amit kampányszerűen nem lehet megváltoztatni, legfeljebb ideig-óráig a csoporttudattalanba szorítani. Kodály jól látta, a zenei műveltség befolyásolásának zsenge gyermekkorban kell elkezdődnie ahhoz, hogy maradandó eredményt érhessen el.

Nem csupán meggondolkodtató, de egyenesen aggályos volt az új keletű művelődési demokratizmus nagyfokú átpolitizáltsága és hivatalos jellege. Az állam, a pártok, a kulturális szövetségek és intézmények valósággal versenyeztek a demokratikus műveltségterjesztésben, ám ahogy ez lenni szokott, igyekezetük számottevő része önmaguk reprezentációjára irányult. Jó szándékú közmunkásai bizonytalan alapokra vagy épp tel-

jesen alapozás nélkül, díszes kulisszaként húzták föl a demokratikus zenekultúrát; nem csoda, hogy az meglehetős délibábosra sikeredett. A tömegek, a városi nép eleinte hagyta magát becsábítani a kulisszák közé; biztosan voltak a kispolgári és munkásrétegekben olyan egyének és csoportok, akik és amelyek örömmel fogadták a kultúra demokratizálásának első jeleit, ha másért nem, azért, mert abban, hogy végre beléphettek a magas művelődés helyszíneire és ízelítőt kaptak műfajaiból, osztályuk, rendjük politikai térhódításának jelképét láthatták. Néhány rövid év múltán azonban kiviláglott, hogy a művelődési demokratizmus a társadalmi és kulturális nivellálás politikájának leplezésére szolgált – folytonosan népről szónokolt, de voltaképpeni célja az volt, hogy a népet a maga történeti tagozódásától megfosztva amorf masszává alakítsa, amelyet tetszése szerint formálhat és mozgósíthat politikai és gazdasági fantazmagóriáinak szolgálatában.[1] Az erőszakos nivellálás a parasztságra mérte a legnagyobb csapást, de megsínylette azt a munkásság is; a munkásság, amelyet 1948–1949-ben megfosztottak osztálytudatától, és éppen úgy beolvasztottak a *dolgozók* tömegébe, mint a polgári rétegeket és a „deklasszált" elemeket. A nivellálás tendenciáját fejezték ki a névváltoztatások, amelyeket a politikai diktátum a zenekultúra demokratizálását vállaló intézményekre rákényszerített. Egyetlen jellemző példát említünk: a legelsőként megalapított demokratikus művelődési intézmény, a Munkás Kultúrszövetség nevét már 1947-ben Dolgozók Kultúrszövetségére változtatták.

A Munkás Kultúrszövetség valóban az első pillanat szülötteként kezdte meg az intézményes munkát a munkásművelődés régi és új céljainak megvalósításáért. Megalakulásáról már 1945. április 8-án hírt adott a sajtó. Pártközi alapon szervezték meg, a két munkáspárt közötti kiegyezés szellemében. Úgy látszik, a pártok kulturális funkcionáriusai zenei kérdésekben jutottak legkönnyebben egyetértésre; ennek tükreként a Szövetség vezetését lényegében átengedték a muzsikusoknak. Jemnitz Sándor mint elnök a Szociáldemokrata Pártot képviselte, a kommunista Székely Endre lett a titkár. Elsőrangú művelődéspolitikai tényezővé avanzsált pártzenészeink nagy terveket kovácsoltak; programjukat az elnök a következőképpen foglalta össze a Népszava 1945. május 1-i ünnepi számában:

> Az új világ hangversenyélete, operaházi gyakorlata akként szabályozódik, hogy helyet biztosítson mindenki számára, akinek a magasrendű muzsika igazán szívügye, sőt ezen túlmenően odavonzza, odaszoktassa és lekösse azt, akinek ez a muzsika még nem szívügye, de szívügye lesz!

A Munkás Kultúrszövetség elnökének szájából magától értődően hangzanak e szavak, még ha bürokratikus tónusuk és magabiztos finalitásuk meg is hökkent. Mindenesetre a közéletben érvényesülő szocialisztikus szellem, valamint a tény, hogy az állami pénzeket a következőkben nagyrészt a munkáspártok ellenőrizték, nagyobb reménnyel kecsegtetett a tervek valóra váltásában, mint a háború előtt. Munkásművelődési tradíciókhoz híven a Kultúrszövetség elsősorban az öntevékeny zenélést kívánta magasabb szintre

[1] Hannah Arendt értelmezi így a totalitárius rendszerek társadalomformáló törekvését. Hannah ARENDT, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft,* München–Zürich, Piper, 1986; magyarul *A totalitarizmus gyökerei,* Budapest, Európa, 1992.

emelni. Ezen belül a kórusmozgalom gyökerezett a legmélyebben a hagyományokban, úgyhogy annak támogatása idézhette elő a zenekultúra legszélesebb körű demokratizálódását. Hogy a munkásdalosok, karnagyhelyettesek és karnagyok szakszerű kiképzésben részesüljenek, elhatározták a Munkás Zeneiskola felállítását. A Szövetség évenként országos szemléket rendezett; itt a gyárak és üzemek erőteljesen támogatott ének- és zenekarai együttesen mutatták meg országnak-világnak a demokratikus művelődési trend eredményeit. Valóban volt is mit megmutatni, noha talán még az énekkari sikerekkel kapcsolatban is felmerülhet a kétely, vajon az, hogy a kórusok száma és művészi színvonaluk rövid idő alatt diadalmasan megemelkedett, kizárólag a páréves demokrácia, konkrétan a Munkás Zeneiskola hatását dicsérte-e, és nem inkább annak volt-e legalábbis részben betudható, hogy a névlegesen öntevékeny együtteseket hivatásos segítséggel erősítették meg, talán nem is csak a reprezentatív fellépéseken. Alig hihető példának okáért, hogy valódi munkáskórus lett volna a Kultúrszövetség férfikara, amely Vásárhelyi Zoltán vezetésével messze hangzó sikert aratott az 1947-es Llangolleni Kórusfesztiválon.

Már a háború utáni években, de különösen 1947 és 1949 között rohamosan növekedett az üzemi és szakszervezeti zenekarok száma. Ezekben a dolog természetéből fakadóan a valódi öntevékenység még kisebb szerepet játszhatott, annál nagyobbat a bújtatott professzionizmus. A reprezentatív ál-öntevékenységnél tisztább és ambiciózusabb módját választották a hangszeres zenekultúra támogatásának olyan országos nagyvállalatok és szakszervezetek, mint a MÁV, a Posta, a Közlekedési Dolgozók Szakszervezete. Tízezres saját alkalmazotti táboruk, valamint a városi középrétegek egyéb csoportjainak zenei igényeit önálló hivatásos szimfonikus zenekarok felállításával elégítették ki, vagyis a közönség szociális bázisának szélesítését összekapcsolták a professzionális zeneszolgáltatás volumenének bővítésével. A nagyvállalati, intézményi és szakszervezeti zenekarok alapítása az egyik legszélesebb nyomvonalat és legsikeresebb technikát jelölte ki, melyen a háború utáni kor a zenekultúra demokratizálásának irányába elindulhatott. Hamar felkerült a demokratizmus jeligéje a központi polgári zenei intézmények homlokára is. Alighogy az ostrom után nehéz körülmények között újjáalakult a legjelentősebb budapesti együttes, a Székesfővárosi Zenekar, igyekezett bekapcsolódni a demokratizálási programba. Igyekezetét valószínűleg az a szándék is motiválta, hogy feledtesse az alapításával kapcsolatos rossz politikai emlékeket. A nyitás jegyében újította fel a zenekar 1945 nyarán a sétahangverseny évtizedes szolgáltatási formáját, amelyet amatőr korában buzgón művelt. A következő évadra kiadott programnyilatkozatból pedig valósággal áradt a népművelői elkötelezettség:

> A Főváros áldozatkész segítsége lehetővé teszi, hogy a legjobbat adhassuk, kultúrprogramja pedig egyenesen megköveteli tőlünk, hogy ezt a legjobbat mindenki számára hozzáférhetővé tegyük. [...] Be fogjuk kapcsolni zeneéletünkbe a dolgozó magyar munkást. Elmegyünk hozzájuk a szakszervezeti székházak termeibe és munkahelyeikre, de egyúttal megnyitjuk számára a neki új világot jelentő hangversenytermet is – mozi helyáron.[2]

[2] Bor–Kenesei, *Székesfővárosi Zenekar*, 281.

Ősszel valóban kezdetét vette az üzemi hangversenyek sorozata, igaz, a beharangozáshoz képest egyelőre szerény méretekben. Angyalföldi, városmajori, ferencvárosi és józsefvárosi nyári portyák után a téli évadban a műsorösszesítés még csak két üzemi hangversenyt sorol fel: az egyiknek a Vasúti és Hajózási Klub adott helyt, a másikat a Községi Élelmiszerüzem dolgozói kapták az Otthon moziban. Igaz, 1946/1947-ben hétre növekedett az üzemi hangversenyek száma, ám a növekedés tempója a munkáspártokat nem elégítette ki. 1947. március 30-án Szervánszky Endre a Szabad Nép lapjain rá is dörrent a díszes társaságra:

> [...] kifogásoljuk, hogy a Székesfővárosi Zenekar, amely a munkásság széles rétegeinél propagálhatná a színvonalas zeneirodalmat, nem jár ki üzemi hangversenyek tartására és nem tart az Operaház mintájára munkáselőadásokat.

Nem volt egészen igazságos a feddés, mindenesetre azonnal hatással járt. Bartha Dénes, a zenekar új igazgatója a következő őszön a korábbinál még nyomatékosabb ígéreteket tett:

> [...] külön hangversenyeket rendezünk a munkásság és az ifjúság számára, azzal a céllal, hogy őket a jövendő számára közönségként megnyerjük; ugyanennek a célnak az érdekében a munkásságot felkeressük munkahelyén is, a gyárak és üzemek kultúrtermeiben.[3]

Szavait tettek igazolták. A tárgyi évadban a Fővárosi Zenekar 17, a következőben 21 alkalommal játszott üzemek, gyárak, intézmények művelődési otthonaiban; emellett a Városi Színházban munkásbérleteket is hirdetett. Nem akart lemaradni mögötte az előző korszak zenei arisztokratizmusának elhíresedett fellegvára, az Operaház sem. Pár héttel a magyar avantgarde művészet minden időkre szólóan legnagyobb mesterművének, Bartók Csodálatos mandarinjának bemutatója után Jemnitz Sándor a munkásság „komoly érdeklődésének biztató tüneteként" értékelte, hogy Bartók színpadi trilógiájának második előadását a Munkás Kultúrszövetség rendeztette meg:

> Mindössze másodszor történt, hogy Bartók Béla teljes színpadi életművét [...] egy előadás keretében foglalták össze. Nevezetes, biztató tünet, hogy a főváros munkássága sietett ezt a második előadást a maga számára elkérni. Komoly érdeklődés bizonyítéka ez, annak tanújele, hogy a munkásság közösséget érez Bartók Bélával, [...] aki egész életén át a szocialista eszmék oldalán volt található.[4]

Ne firtassuk itt a harmadik tagmondatban felállított történeti diagnózis hitelét, vagyis hogy Bartók Béla valóban a szocialista eszmék oldalán volt-e található egész életén át! Ami az elfogult tanú művelődésszociológiai ténymegállapítását illeti: a negyvenes évek második fele bővelkedik efféle, a zenekultúra sokk-demokratizálásának azonnali hatását ecsetelő, költői képekben dúskáló sajtóbeszámolókban. Ha ezek talán nem is hami-

[3] Uo., 373.
[4] Népszava, 1946. január 22.

sították meg a tényeket, bizonyára alaposan eltúlozták őket, a munkáspártok kulturális ideológiáját magának a munkásságnak szándékaival és vágyaival azonosítva. 1949-ig elég sok korabeli dokumentum vall arról, hogy a hangversenyzene „abszolút" műformái a valóságban csupán csekély mértékben hatoltak be a körüludvarolt tömegekbe. 1947/1948-ban a Dolgozók Kulturális Szövetsége tíz hangversenyből álló sorozatot rendeztetett Kun Imrével a Zeneakadémián; megvalósítását a közönség érdektelensége súlyosan veszélyeztette. Jemnitz Sándor így fakadt ki a negyedik hangverseny után:

> [...] érthetetlennek és elszomorítónak kell bélyegeznünk azt a körülményt, hogy a Zeneművészeti Főiskola nagyterme ilyen alkalomra nem mutatott olyan látogatott képet, amilyen a felsorolt hallgatnivalók alapján elvárható lett volna! Ez a közöny csakugyan megmagyarázhatatlan. Mert ugyan mit követelnek a dolgozók zenebarát tömegei, ha érdeklődésüket még ilyen est sem keltheti fel [...]?[5]

A hangversenyen a kiváló fiatal hegedűművésznő, Cserfalvy Eliz, valamint Báthy Anna és Böszörményi Nagy Béla lépett föl, mindhárman a magyar előadóművészet igazi értékei. Csak talán nem azok az értékek, amelyek komolyzenei lázba képesek hozni a munkásságot. S hogy vajon egyáltalában létezhetnek-e olyan értékei a művészi zenének, amelyek a tömegeket lázba hozhatják? Erre a kérdésre a zenekultúra története sem akkor, sem azóta nem adta meg a végső választ. Mondhatjuk, hála istennek: a művészi zene rajongói így legalább tovább bizakodhatnak abban, hogy ha egykoron elhangzik, a végső válasz igenlő lesz. A korszellemnek nem volt türelme várakozni az igenlő válaszra. 1949-től csökkentették a Fővárosi Zenekar külső hangversenyeinek számát, 1951 őszén pedig, mikor a zenekart államosították, végük szakadt az üzemi látogatásoknak. Vajon értelmezhetjük-e a visszavonulást a *positive thinking* szellemében – nem volt szükség a hangversenyek helybe vitelére, mert a munkásság maga ment el oda, ahol a művészi zenét játsszák: a hangversenytermekbe? A válasz aligha lehet feltétel nélkül igenlő. Inkább úgy tűnik, hogy a kommunista társadalompolitika, mely addig patkányfogó funkciójában igyekezett kihasználni a zenét, a totális hatalom birtokában azon nyomban sutba vágta a bűvös hangszert, és a munkásságra rácsukta az ötéves tervek csapdájának ajtaját. A munkaversenyek és a jegyrendszer bevezetésének idején az irányítók szemében kevéssé tűnhetett aktuálisnak a munkahelyi zenélés. Suszter, maradj a kaptafádnál – az általános társadalompolitikai feudalizálódás jeleként a hangverseny elitista művelődési formájában már az 1950-es évek elején végbement az újrakasztosodás, egy évtizeddel előbb, mint a kosztümös filmként fogyasztható operában.

[5] Uo., 1948. január 18.

KORTÁRSAK A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZABAD SZERVEZETÉNEK HANGVERSENYEIN

1944–1945 tele tragikus cezúrával vágta ketté Magyarország életének normális folyamatosságát, oly mély szakadékot nyitva benne, hogy a korszak, amely a rettentő megpróbáltatások után elkezdett kibontakozni, szükségszerűen érezte, és joggal nyilvánította magát új korszaknak. Az 1945-ös tavaszi újrakezdés igényt formálhat az utókor tárgyilagos ítéletére, és mindazok, akik e hónapokban a magyar zenekultúra újraalapozása érdekében tevékenykedtek, megérdemlik akkori szándékaik elfogulatlanság és harag nélküli vizsgálatát. Megérdemlik annak ellenére, hogy az új kor igehirdetői között számosan voltak olyanok, akik a fennen hangoztatott eszményeket – szabadság, demokrácia, nemzetiesség, népek barátsága – már akkor csak ellentétes előjelű szándékaikat leplező taktikai jelszónak tekintették. Nem kizárólag, de nagyrészt nekik róható föl, hogy a háború utáni évek súlyos tehertétele volt és maradt az őszintétlenség a közélet minden területén, így a zenei nyilvánosságban is. A történelmi igazság persze, mint mindig, sokszínű. Részét képezi a tény, hogy a zeneélet újjászervezéséhez nevét adta, ha talán nem vállalt benne igazán aktív részt, néhány olyan kimagasló muzsikus személyiség is, kiknek erkölcsiségéhez nem férhet kétely, annak ellenére nem, hogy az alapítások korában némelyikük első dolga volt belépni a manipulációra leginkább hajlamos, visszatekintve leginkább kétes fényben mutatkozó politikai szervezetbe, a kommunista pártba. Miért is ne léptek volna be, hiszen ott más, ugyancsak feddhetetlen erkölcsiségű személyekre találhattak, kikről talán csak akkoriban tudták meg, hogy már régebben tagok vagy útitársak voltak. Sokfélé indok rejtőzhetett a legkorábbi időszakban kinyilvánított politikai rokonszenvek hátterében, ám feltárásukra nem érdemes időt vesztegetni. A döntő kérdés amúgy is az, hogyan viselkedett az ős-tag, a prozelita vagy az útitárs az igazság hamarosan elérkező pillanatában.

Nem könnyű legyőznünk sok évtizedes tapasztalat érlelte gyanakvásunkat az 1945-ben gyors ütemben megalapított zenei és kulturális intézményekkel szemben sem: vajon nem trójai falóként csempészték-e be ezeket a művelődési demokrácia fellegvárába, hogy előkészítsék a későbbi autokrata hatalomátvételt? Egyes jelek arra vallanak, hogy létezett ilyen szándék. Másfelől láttuk, milyen nyomatékosan érvényesült a magyar zenekultúra igénye az intézményesülésre már az 1940-es évek első felében, egészen más politikai körülmények között, nagyrészt más szószólók megfogalmazásában. Akár kényelmetlennek tekintjük, akár megnyugtatónak, de tény: az 1945-ös kezdeményezések nagyobb arányban hivatkozhattak idevágó előzményekre, mint ahogy azt a későbbi rendszer-apologetika hajlandó volt elismerni. Némi malíciával azt is kijelenthetnénk: amit a háború végéig nem sikerült felállítani a jobboldalnak, a zenei kamarát, azt a baloldal az ostrom végeztével azonnal pótolta: 1945 tavaszán életre hívták a zenekultúra érdekvédő szervezeteit. Létrejöttük kifejezte a pártosodott zenész értelmiség törekvését a munkásmozgalmi modellek átvételére, amelyekről tudható, hogy évtizedekkel korábban mintául szolgáltak a társadalmi érdek-képviseleti rendszer fasiszta típusú korpo-

ratív megszervezéséhez is. A vonatkozó törvény megfogalmazása egyértelműen elárulja, hogy a sajtó- és színészkamara fő feladatául annak idején egyes nemkívánatos csoportok részvételi arányának csökkentését szabták ki a szakmai működésben. Ha 1945-ben a zenészszervezeteket elsődlegesen nem a politikai okú kirekesztés előkészítésével és végrehajtásával bízták is meg, sürgős megalapításukban ugyancsak közrejátszott bizonyos politikai célzatosság. Az úgynevezett szabad szervezetek főszerepet vállaltak az igazolási eljárásokban. Ténykedésük, amelyet a zeneélet megtisztításának magasztos jelszavával végeztek, esetenként saját erkölcsi tisztaságukra vetett árnyat. Alig is lehetett ez másként: az új szervezetekben a dolog természetéből fakadóan nagy befolyásra tettek szert a korábban kirekesztett személyek és csoportok. Emberfeletti jellemerő kellett volna ahhoz, hogy mély és indokolt sértettségüket félretéve, tárgyilagosan ítélkezzenek az elmúlt korban szerencsésebb szaktársaik fölött. Korifeusaik némelyikéből egészen bizonyosan hiányzott e morális feddhetetlenség; néha a puszta tényt is felrótták a vizsgált személy bűnéül, hogy egyáltalában szerepelt – szerepelhetett – a nyilvánosságban akkor is, amikor ők onnan kiszorultak. Hogy az igazolási eljárások tárgyilagos voltához kétség fért, arról egyértelműen tanúskodik Dohnányi Ernő háborús bűnössé nyilváníttatása.[1] Az igazolási eljárásokban részt vállaló komisszárok egyike évtizedekkel később töredelmesen beismerte akkori elfogultságát, és bocsánatot kért áldozataitól. Ehhez azonban az illetőnek magának is meg kellett ismernie, milyen érzés a vádlottak padjára kerülni kommunista koncepciós perben.

Az első hetek retorziós lázának csillapodása után, talán annak függvényében is, hogy a kommunisták hosszabb átmeneti időszakra rendezkedtek be a hatalom megragadása előtt, mint eredetileg tervezték, a zenészszervezetek megszelídültek, s politikai bíróságok helyett szakmai civilszervezetként funkcionáltak tovább. Hasznosságuk csak ekkor mutatkozott meg. A zeneművészek 1949-ben létrehozott szövetségével ellentétben az 1945 és 1949 között működött úgynevezett szabadszervezetek kettős feladatot láttak el. Egyfelől képviselték a zenészek gazdasági-társadalmi érdekeit, másfelől biztosították a szakmai-művészi önszerveződés intézményes keretét. A heterogén zenésztársadalom egyes csoportjainak gazdasági és szakmai érdekei erősen különböztek egymástól, képviseletükre ezért külön-külön testületek alakultak. A művészi zene alkotóit és előadóit az 1945 tavaszán megalakult Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete fogta össze. Működésének lenyomatát az első hónapokban többnyire kérvények és folyamodványok őrzik a levéltárakban. Igyekezett a háború utáni katasztrofális gazdasági helyzetet enyhíteni, erőihez képest segítségére lenni az éhínséggel küzdő zeneművészeknek. Támogatást, kölcsönt, segélyt hajtott fel a nélkülöző tagoknak, elsősorban a kormány nagylelkűségére számítva. Amikor 1947 elején kissé enyhült a gazdasági klíma, s a szervezet anyagi eszközei már azt is megengedték, hogy negyedéves szakfolyóiratot adjon ki Zenei Szemle címmel (új folyamként megkülönböztetve a 20. század első felében élt hasonnevű kiváló zenei folyóirattól, de felvállalva annak örökségét), az első lapszámban meg is állapították: a muzsikusok kezdetben a nyomorenyhítő tevékenységgel azonosították a Szervezetet.

[1] VÁZSONYI, *Dohnányi*, 276.

A kezdeti idők elsősorban azt a feladatot rótták ránk, hogy az elemi életszükségleteket biztosítsuk a muzsikusok részére: lakást, élelmiszert, tüzelőt stb. Az első kép, amely szervezetünkről tagjainkban kialakult, a Vas-csomagok kiosztásával, lekvárméréssel, pótjegyekkel és 10 dekás cukros-zacskókkal függött össze. [...] Voltak, akik sokáig azt hitték, hogy itt valami jótékonysági segély-egylet alakult és gyakran hallottuk, amint mérlegelték, érdemes-e bizonyos összegű tagdíjat befizetni, elég ajándékcsomagot kapnak-e ennek ellenében stb.[2]

Valószínűtlen, hogy a szabad szervezet, mely 1945 novemberében mindössze 1200 tagot számlált, átütő érdekérvényesítő képességgel rendelkezett volna, annak ellenére, hogy küzdelmeiben szorosan együttműködött a Magyar Művészeti Tanáccsal, amelynek élén különlegesen tevékeny elnökként Kodály Zoltán állott. A vezetőség hamarosan ráébredt, hogy az érdekképviseleti aktivitásban nem annyira a tagok, mint amennyire a tagokban megtestesülő művészet érdekeire kell helyeznie a hangsúlyt, hiszen az egzisztenciális természetű zenész-érdekek is jobban érvényesülnek, ha az illetékeseket sikerül meggyőzni: művészi és társadalmi jelentősége a zenét méltóvá teszi a támogatásra. Virágkorában ezért a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete a közvetlen érdekképviseleti harcnál előbbre helyezte a zeneművészeti propagandát. Ebben nagyjából azon a nyomvonalon haladt, amelyet a zenei lobbi már a háború éveiben kitűzött. Legfőbb különbséget az 1940–1944 közötti állapothoz képest maga a szervezeti forma képezte. A negyvenes évek első felében létezett a zenészek, elsősorban zeneszerzők közössége mint érdekcsoport, de szervezett formát legfeljebb A Zene című folyóirat szerkesztőségében öltött. Igaz, voltak a zenei művelődésben olyan önkéntes vagy kényszerű szerveződések is, amelyek a szabad szervezet közelebbi vagy távolabbi előzményének tekinthetők. A legközvetlenebb előzményt a zsidó muzsikusok 1939–1944 között törvény által szegregált, s kényszerűen az önszerveződés eszközéhez folyamodó csoportja alkotta. Körük a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete alapításakor a tagok meghatározó kontingensét tette ki, úgyhogy az első koncertek némelyikének műsora úgy hat, mintha egy-egy OMIKE-hangverseny ismétlése lenne. Szerepeltetésükkel a szervezet erkölcsi jóvátételt kínált a nemrégiben még kirekesztetteknek: a műsoron ismét *magyar zeneművésznek* nevezhették magukat ők, akiket az előző rendszer megfosztott e nimbusztól. Tegyük hozzá, hogy a zsidó muzsikusok csoportjával a szövetségi mintahangversenyeken osztentatíve együttműködött azon személyiségek egy csoportja, akiktől a törvény soha nem tagadta meg a magyarságot, de akik maguk sem voltak hajlandók erre pályatársaik rovására. Az ő fellépésükkel rendezett hangversenyek az 1940 és 1944 közötti szórványos, de emberileg alig túlbecsülhetően jelentékeny közös megjelenésekre emlékeztettek, és tisztelegtek az egykori szövetségesek előtt.

A szervezet zenét propagáló tevékenységének első és legfontosabb formáját tehát a hangversenyrendezés alkotta, eleinte bizony szerény, kamaratermi léptékben. Nagyobb rendezvényekre, folyóirat megjelentetésére, tudományos munkák támogatására, zeneműkiadásra, külkapcsolatok építésére csak később nyílott mód. Az első hangversenyt 1945. április 29-én délután három órai kezdettel tartották meg, és augusztus végéig abba sem hagyták a műsorszolgáltatást. Hogy mi minden hangzott el a két időpont között

[2] FENYŐ Imre, *A Magyar Zeneművészek Szabadszervezetének beszámolója és hírei,* Zenei Szemle 1. sz. (1947. március), 62.

a Bajza utcai székházban? A kései szemlélő a koncerteket több értelemben is *találkozásoknak* látja. Találkoztak művek és előadók, akik sokáig el voltak választva egymástól, vagy ellenkezőleg, most ismerkedtek egymással; és találkoztak nemzedékek, hogy átadják egymásnak a zeneművelés stafétabotját. Felléptek az ifjú- és középgenerációt képviselő előadók, előrevetítve azt a programot, ami a következő évtizedekben művészi tényked ésük gerince lesz. Az áprilisi nyitóhangversenyt Solymos Péter és Banda Ede rendezte, Bartók és Kodály műsorral. Ezzel megkezdődött a magyar előadóművészet mostantól egyik fő célkitűzésének teljesítése: a két nagy mester művészetének folyamatos közvetítése a közönséghez. De a művészi vállalásnak csak egy részét képezte a nemzeti zene propagálása. Utaljunk ismét Solymos Péterre, Debussy későbbi neves tolmácsára, aki 1945. augusztus 2-án a Szervezet helyiségében eljátszotta a Huszonnégy prelűdöt! Egy hónappal előbb, július 1-jén Sándor Frigyes azt a magnum opust vezényelte, amelynek vonószenekari előadása a következő évtizedekben végigkísérte; művészi életútját: A fúga művészetét. De felragyogtak még a pódiumon a múlóban lévő évtizedek csillagai is. Bartók és Dohnányi már nem lehetett jelen a budapesti hangversenyéletben, de itt volt még Basilides Mária. A nagy énekesnő a Szervezet kamaratermében ismét megtehette, amire az előző években tudomásunk szerint nem volt, nem lehetett módja: Kósa György közreműködésével adott Bach-hangversenyt. Régi, megrázó műsorszámait énekelte, a Kreuzstab-kantátát és az egyházi áriákat.

Bach, Bartók, Debussy, Kodály – régi és modern klasszikusok megszólaltatása nélkül a Szervezet mint koncertrendező hogyan is bizonyíthatta volna az általa képviselt magyar zenei előadó-művészet egyetemességét? Ám tevékenysége elsődlegesen nem erre irányult. Mindenekelőtt az élő zeneszerzők érdekeit kívánta képviselni, hozzásegítve őket, hogy kompozícióikat bemutathassák a nyilvánosságnak. A Szervezet a legelső időktől kezdve spontán kezdeményező erővel és példás szorgalommal látta el a kortársak képviseletét. Biztonsággal kijelenthetjük ezt annak ellenére, hogy levéltári források s más megbízható korabeli dokumentumok – például nyomtatott műsorok – híján tevékenységéről csak töredékes ismeretekkel rendelkezünk. Érdemes idősebb mestereknek, mint Kósa György, módot adtak rá, hogy ismét szerzői estet rendezhessenek. Más hangversenyek, épp ellenkezőleg, azzal tűntek ki, hogy keretükben falanxként lépett föl a középső és ifjú zeneszerző nemzedék. Komponisták, akik nem egészen azonos irányból érkeztek, és távolról sem egy irányba tartottak, most összetartozást, egységet akartak demonstrálni. Együtt szerepelt Veress Sándor, Kadosa Pál, Járdányi Pál, Szervánszky Endre és Székely Endre. Első közös hangversenyüket a szervezet második rendezvényének keretében adták 1945. május 13-án. Ezen mutatta be Székely Endre Vörös Rébékballadáját Török Erzsi, aki Kadosa Pál Népdalkantátáját is elénekelte. A bemutatósorozatot a következő években dicséretes elkötelezettséggel folytatták, úgyhogy nevével ellentétben a Szervezet a zenésztársadalmon belül elsődlegesen a zeneszerzők szószólójává vált. Ahogy Fenyő Imre gazdasági főnök fentebb idézett beszámolója megállapította:

> Három tagozatunk közül legtöbbet talán a Zeneszerző-tagozat tagjainak tudtunk nyújtani. [...] Szervezetünk hangversenyei lehetőséget nyújtottak új műveik bemutatására [...].

A zeneszerzők nyilván örültek a lehetőségnek. Igaz, örömükbe némi üröm is vegyült. Ha az illetékesek lelkiismeret-vizsgálatot tartottak, be kellett ismerniük vállalkozásuk igen csekély átütő erejét. Frusztráltan írta a beszámoló: „A szükséges kontaktus e fórum és a közönség között még nem jött létre." De ha az új zene köztere nem is bonyolított le nagy forgalmat, legalább létezett – a Szervezet optikája szerint magányos szigetként az új zene iránti közöny tengerében. 1948. márciusi számában írta a Zenei Szemle referense a *Mai zene a budapesti hangversenydobogón* címmel indított rovat beköszöntőjében:

> Mindenekelőtt sajnálattal kell megállapítanunk, hogy a rovat címében szereplő hangversenydobogó egy, azaz egy darab hangversenydobogó még ma is: a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének kis hangverseny-dobogócskája, ahol a mai zene (elsősorban kamarazene) szóhoz juthat.[3]

Hogy a mai zenét csak a Szervezet dobogócskáján ápolták volna „még ma is", azt bátran minősíthetjük propagandisztikus túlzásnak. A valóság a Zenei Szemle lamentációjának éppen a fordítottja volt.[4] Újabb kori történetében kevés időszakot ért meg Budapest zenekultúrája, amelyben oly sokan, oly nagy igyekezettel, oly tágas áteresztő képességű csatornákon át közvetítették volna a kor zenéjét, mint 1945 tavaszától 1948 őszéig. Igaz, a játszottság e rövid három évben is hullámzott, és többször változtak a modern repertoár belső arányai. Ami az új zene általában vett terjesztését illeti, ebbe sokféle *vis maior*, nagyobb külső erő is beleszólt. Gazdasági és társadalomlélektani körülmények tudvalévőleg közvetlenebbül befolyásolják az új zene előadási arányát, mint a klasszikus repertoárét. Ha a kortárs zene kultuszának intenzitása a háborút követő években időnként alábbhagyott, az nyilván a hangversenyrendezők óvatosságából fakadt. A közönséget szolgáló, egyszersmind financiális szempontoknak engedelmeskedő szakember létükre jól érzékelték, kívánja-e, tűri-e a publikum az új zenét, vagy éppen szorongatott anyagi helyzetében, rossz társadalmi közérzettől nyomasztva elfordul tőle. A mindenkori modern repertoár belső arányainak alakulását is sok, előre nem látható körülmény befolyásolhatja egyes komponistacsoportok vagy egyének előnyére, mások hátrányára. Ilyen körülmény volt az élő magyar szerzők számára a háború utáni Bartók-kultusz. A mester legújabb művei mindenképp nagy feltűnést keltettek volna. Ám az ismerkedésre különlegesen érzékeny körülmények között, Bartók sokéves amerikai emigrációja és váratlan halála után került sor. Ebben a helyzetben a magyar zeneélet kegyelettel fogadta a mester utolsó zenei üzenetét, mely széles körű és tartós nyilvánosságot élvezett. Kodály háború alatti népszerűsége sem csökkent; és mennyi hiányt kellett pótolni, hány ablakot kinyitni a külföldön termett új zenére, aminek megismerését az elmúlt, elzárt évtized során Budapest kényszerűen elmulasztotta! Mindezen kötelezettségek csökkentették a magyar kortársak műveinek megjelenési lehetőségeit, különösen a nagyzenekari hangversenyeken.

[3] SÁRAI Tibor, *Mai zene a budapesti hangversenydobogón,* Zenei Szemle 5. sz. (1948. március), 268.

[4] 1947-ben a Szervezet még maga is optimistábbnak mutatkozott. A fentebb idézett beszámoló a magyar zeneszerzők játszottságáról megállapítja: „a hangversenyélet bizonyos mértékig szintén átvette példamutatásunkat".

Más oldalról viszont a Bartók-kultuszból a kortárs magyar zeneszerzés hasznot is húzott, még gyakorlati értelemben is. Céloztunk rá, hogy a szervezet hangversenyei iránt lanyha volt az érdeklődés. A kínálatot csak a szakma legszűkebb köre fogyasztotta, részben azért is, mert a rendezvények az első két évadban kietlen körülmények között zajlottak. Ha ebben a helyzetben valamitől el lehetett várni, hogy az új zene pár tucat hívét a Bajza utcába csábítja, hát leginkább egy-egy Bartók-bemutatótól. Bizonyára e felismerés nyomán iktattak a többszerzős bemutatóhangversenyek majd mindegyikének műsorába Bartók-művet is. Kadosa, Járdányi, Szervánszky, Szelényi, Jemnitz és mások szerzeményeivel együtt olyan ritkán hallott, vagy éppen addig Budapesten be sem mutatott darabokat tűztek ki, mint a 2. hegedű-zongora szonáta, a kétzongorás Szonáta és a 6. vonósnégyes. A gyakorlati segítségnél is fontosabb volt az erkölcsi támasz, amit Bartók a következő nemzedéknek nyújtott. Zenéje pusztán időbeli értelemben még valóban kortársi volt, és gondoljuk csak meg, milyen óriási rangemelést jelentett a rá való hivatkozás mindazon szerzőknek, akik magukat a magyar zeneszerzéshez számíthatták: Bartók jószolgálata révén idősek és fiatalok a modern zene legjobb társaságába kaptak meghívót. Hogy hogyan használta e belépőt a magyar zeneszerzés, azt világosan mutatja a Szervezet egy nagy publicitást élvező koncertje. 1946. november 28-án reprezentatív kamarahangversenyt rendeztek Arthur Bliss angol zeneszerző tiszteletére. Bliss a háború utáni kulturális jószolgálati akciók keretében érkezett Budapestre. Mint általában a hasonló látogatásoknak, az ő itt-tartózkodásának is kettős célja volt. Személyében a magyar zeneélet képviselői megismerhették a szövetséges hatalmak reprezentatív művészetének egyik kiválóságát, ő pedig bepillantást nyerhetett a magyar zeneművészet legújabb termésébe. Honi muzsikusaink szemmel látható elszántsággal igyekeztek élni legalábbis a második lehetőséggel, talán még a vendéggel szemben kötelező udvariasság határain is túl. Bliss a tiszteletére rendezett hangversenyen hét terjedelmes kamaraművet hallgatott végig, a beszámolók szerint lankadatlan érdeklődéssel. A program legutolsó, hetedik számaként mutatták föl a magyar zeneszerzés pedigréjét, Bartók kétzongorás Szonátáját.

Tanulságokkal szolgál az élő kortársakat képviselő hat műsorszám összeállítása is. Feltételezhetjük, hogy kemény színfalak mögötti harc során dőlt el, ki kerülhet a legjobbak közé. Úgy látszik, a legfiatalabbakat eleve kizárták. Elfogadható, vagy legalábbis megbocsátható korlátozás a jelképes nemzetközi kapcsolatfelvétel pillanatában. Okkal feltételezhették a szervezők, az idő a fiataloknak dolgozik, a jövőben bőven lesz rá módjuk, hogy kárpótolják magukat az elzártság éveiért, melyek az idősebbeket legjobb korszakukban távolították el az európai nyilvánosságból. Az 1939 óta tartó elzártság persze nem sújtotta azonos mértékben mindazokat, akiket a szerzői közösség most saját soraiból kiválasztott. Veress Sándor 2. hegedűszonátájával szerepelt a műsoron; őt a háború elzárta ugyan a tengelyhatalmakon kívül eső Európától, de a magyar hangverseny-nyilvánosságban annál többször kapott szót. Akárcsak Farkas Ferenc, a zeneélet egyik főszereplője a negyvenes évek első felében. Amennyire a hiányosan ismert műsorokból megítélhető, a Szabad Szervezet nem is vette tőle jó néven a korábbi sűrű szereplést; úgy látszik, mintha műveit a bemutató hangversenyig nem is tűzték volna műsorra. Arthur Bliss előtt a Gyümölcskosár dalciklus képviselte Farkas Ferenc művészetét. Játszottak egy-egy művet vagy ciklust Kadosa Páltól, Jemnitz Sándortól és Lajtha Lászlótól, az 1940–1944 közötti évek nagy elnémítottjaitól, az 1945/1946-os hangversenyműsorok nagy visszatérőitől. Végül megszólalt az a személyiség, akinek nevével az 1940-es évek

első felének magyar zenetörténetében szemlézve egyáltalán nem találkoztunk, mert testileg is, műveiben is távol volt Budapesttől. Évtizedes szovjetunióbeli emigrációjából 1945 tavaszán hazatérve, Szabó Ferenc nyomban kiemelkedő helyet foglalt el a zeneéletben és zenepolitikában.

Bizonyos, hogy a felsorolt szerzők és művek kiválogatásában protokollszempontokat is tekintetbe vettek; hogy ezenközben elsődlegesen mégis minőségi szempontok érvényesültek, annak bizonyságát az utókor, a művek utóélete adja. Az elhangzottak közül egyedül Veress Sándor Hegedűszonátáját nem örökítette meg hangfelvételen a Magyar Rádió. A többi darabot – Kadosa Népdalkantátáját, Farkas Gyümölcskosár dalciklusát, Szabó Ferenc nem éppen új keletű hegedű Szólószonátáját, Lajtha Gordonkaszonátáját és Jemnitz Sándort Brácsaszonátáját – hangzó valóságukban őrizte meg a magyar zenekultúra közös emlékezete. Jemnitz Sándor a háború befejezésétől 1949-ig jóval többet, és megváltozott minőségben szerepelt a zenei nyilvánosságban a korábbiaknál. Legrangosabb zenész képviselője volt a szociáldemokráciának, amely sokévi várakozás után most végre hatalmi helyzetbe jutott (noha nagyon ambivalens hatalmi helyzetbe). Pártja megbízásából Jemnitz az új, reprezentatív munkásművelődési mozgalom egyik vezéralakjaként lépett fel. Korábbi viszonylagos mellőzésének jóvátételeképpen műveinek némelyike a szó szoros értelmében rivaldafénybe került. Divertimentójára balettet mutatott be a Szegedi Nemzeti Színház és a budapesti Operaház. Kamaradarabjait rendszeresen előadták a Szervezetben és másutt. 1945. november 14-én önálló szerzői estet rendezett a Zeneakadémián. Elismerő kritikai visszhang mellett többször lehetett hallani brácsára, illetve a gordonkára írt szólószonátáját, továbbá a brácsa-gordonka Duót. Jemnitz 1941-ben vetette papírra Brácsaszonátáját, és 1945 után gyakran játszott kompozíciói között ez volt a legfrissebb. A háború folyamán több művet nem is írt, és 1945 után sem folytatta hangszeres műveinek korábban két évtizeden át szakadatlan sorát. Más-más ok váltotta ki a hallgatást a korforduló előtt és után; az évtized első felében feltehetően súlyos depresszió hallgattatta el, 1945-től mozgalmi és kultúrpolitikai elfoglaltsága vette el idejét; kritikusi tevékenysége mellett másra nem futotta energiáiból, mint dalokra és mozgalmi kórusokra. A Brácsaszonáta tehát az évtizednek nemcsak reprezentatív, hanem egyetlen hangszeres műve is. Jemnitz Sándort a magyar zeneéletben évtizedeken át a német posztromantikához közel álló intellektuális szerzőnek tekintették. Ezzel szemben Szervánszky Endre a szólószonátában a zeneszerzői stílus leegyszerűsödésére figyelt fel. Jó érzékkel: a világosan formált, tonális karakterű, érzelmeiben intenzív, hangulatilag telített, de nyugodt, fegyelmezett, tartalmas darabot senki nem vádolhatja homályos „németességgel", mint a szerző korábbi műveit. Igaz, túlzott magyarossággal sem, noha bizonyos fordulatok tagadhatatlanul Duna-táji eredetre vallanak. Némi barokkizálást a vonós szólószonáta műfajában meglepetés nélkül regisztrálunk, de a stílusidézet a három tétel egyikében sem válik iskolássá, mint néhány kortárs szerző barokk gyakorlataiban. Jemnitz Sándor Brácsaszonátájában érett, gondolatait megfelelően mérlegelni és elrendezni képes mester szól a közönséghez.

Habár az ifjabb és ifjú magyar zeneszerző nemzedék nem kapott szót az 1946. november végén a magyar zeneművészet propagálására rendezett kamaraesten, igazán nem lehet állítani, hogy tagjai a Szervezet hétköznapjaiban háttérbe szorultak volna. Járdányi Pál és Szervánszky Endre több darabja már a 1945. május 13-i második hangversenyen megszólalt. Később előadták Ribáry Antal, Arányi-Aschner György, Sugár Rezső, Mihály András, Sárai Tibor, Székely Endre és az 1944-ben vértanúhalált halt

Weiner László egy vagy több művét is. E darabok némelyike 1946/1947-ben szélesebb hallgatósághoz is eljutott. Sikerült ugyanis az egyesület égisze alatt a Rádióban újraindítani a mai magyar szerzők hangversenysorozatát, a zeneszerző-közösség egyik nagy vívmányát a háború éveiben. Ismét havonta jelentkezett az adás, többnyire a kamarateremben korábban már eljátszott művekkel. Nem ismerjük a sorozat teljes műsorát, csupán az 1947 őszi műsortervet, amelyet nyári számában a Zenei Szemle ismertetett. Az októberi programon többek között Szervánszky Zongoraszonatináját és Székely Endre Zongoraszonátáját játszotta a kor egyik legkiválóbb és legigényesebb pianistája, Bözörményi Nagy Béla. Szervánszky Szonatinája nem volt vadonatúj mű, elhangzott már 1945 tavaszának egyik első hangversenyén, Raics István előadásában. Barna István Szervánszky-életrajza szerint Raics már 1942-ben bemutatta. Szervánszky nem volt zongorista, élete során nem is komponált nagyobb szabású művet erre a hangszerre. A harmincas-negyvenes évtized fordulóján azonban Czövek Erna ösztönzésére a zongorához fordult, elsősorban a zongorapedagógiai irodalom gyarapítása céljából. Akkor írott műveinek sorából emelkedik ki mint legjelentősebb mű, az e alaphangnemű Szonatina. Hogy a letét, a szerző klarinétos előélete és a zongorára írásban való viszonylagos járatlansága ellenére valóban professzionista, az nem kis részben a nyilvánvaló Bartók-hatásnak tudható be. Feltételezhetjük, hogy Szervánszky a komponálás előtt hallott már néhány darabot a Mikrokozmoszból; a korábbi Bartók-zongoraművek közül a Szonatina elsősorban az 1926-os neobarokk-neoklasszikus darabok némelyikét idézheti emlékezetünkbe. Első tétele kifejezetten barokkosan indul, annyiban is, hogy nyolcad értékekben emelkedő-visszaforduló skála-motivikájából alig-alig bontakozik ki tematikus arcél. Csak az ostinatóra épített, népdalmotívumos melléktéma hiteti el, hogy a tétel nem gyakorlat vagy invenció, hanem a klasszikus szonatina-szerkezetet követi. A gyermekek zongoravilágában jár az utolsó, rondóformájú tétel, technikailag és szerkesztésben legigényesebb a három közül. Fel kell figyelnünk arra, hogy a parasztzenei és bartóki hatásokat asszimilálva, Szervánszky milyen sokféle karakterű anyagot exponál, milyen változatos játéktechnikát igénylő zongoraletéteket alkalmaz, és milyen gondos motivikus munkát végez ebben a szerény méretű darabban is.

POLITIKAI ZENEDIVATOK I.

1945 márciusában maroknyi muzsikus aktivista indította újra Budapest hangversenyéletét, akik politikai és zenei meggyőződésük esetleges különbségeitől függetlenül két-három lényegi követelésben föltétlenül egyetértettek. Az egyik, amiről már többször szót ejtettünk, a magyar kortárs zene támogatása volt. Ugyancsak foglalkoztunk már a mester halálát követő óriási Bartók-kultusszal, a posztumusz Bartók-bemutatók sorával. Most a harmadik fő tendenciát kezdjük vizsgálni, azt, amelyet úgy nevezhetnénk: ablaknyitás a világra. A magyar zenei élet külső kapcsolatrendszere a harmincas évek végétől kezdve előbb fokozatosan, majd rohamosan beszűkült. Világméretű politikai polarizálódás akadályozta a normális, sokoldalú kapcsolattartást, és felfüggesztette a zeneéletnek azt a könnyed internacionalizmusát, amely annyira jellemző volt az arany húszas évekre. Még magasabb, áthatolhatatlan korlátokat állított a nemzetközi zeneforgalom elé a háború; a művek és előadók közvetítése részlegessé és egyirányúvá vált. A háború végét követően szinte azonnal jelentkezett a törekvés, hogy a kulturális csere főkönyvének bevételi oldalára jelentős tételeket jegyezzenek be. Koncertrendezők már az 1945-ös tavaszi hetekben igyekeztek prominens helyet adni a nemzetközi új zenei termés ama részének, amely a háború alatt politikai okból, vagy egyszerűen csak információhiány miatt hiányzott a hangversenypódiumról. E tendencia később tovább erősödött: 1948-ig élt az erős szándék, hogy lehetőség szerint széles körben, egyenletes megoszlásban ismertessék meg a magyar közönséggel a világ zenéjének tág értelemben vett kortársi irányzatait, nemzeti iskoláit és kiemelkedő személyiségeit. Ilyen szempontból a demokratikus korszakot aranykorként értékelhetjük, ellentétben mind a megelőző, mind a következő évekkel.

Az ablaknyitás szükségét és kötelezettségét legelőbb a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetében tömörült zenészcsoport érzékelte és valósította meg. Kezdeményezésükkel lényegében a két háború közötti avantgarde szolid és szerény modern zenei propagandatevékenységének fonalát kívánták újra felvenni. Hogy mennyire erős volt a jó hagyomány folytatásának szándéka, azt a zenei külkapcsolatok ápolására hivatott egyesület létrehozásának körülményei és neve is bizonyítják. A nemzetközi kapcsolatok újrafelvételének eszközéül a nagy hagyományú UMZE, vagyis Új Magyar Zeneegyesület látszott legalkalmasabbnak, a magyar zenei avantgardisták, Kovács Sándor és Bartók Béla által az 1910-es évek elején megszervezett, majd évtizedes tetszhalott állapot után a harmincas években új életre keltett társulás, amely e második korszakában a Nemzetközi Újzenei Társaság (IGNM, ISCM) magyar tagszervezeteként működött. A háború alatt a Nemzetközi Újzenei Társaság tevékenysége Amerikára és Angliára korlátozódott, az UMZE pedig szüneteltette működését, bár formálisan valószínűleg nem oszlott fel. 1945 őszén Székely Endre, a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének kommunista főtitkára javasolta újjáalakítását a Szabad Szervezet egyik tagozataként, kimondottan azzal a céllal, hogy mint a Nemzetközi Újzenei Tár-

saság magyar szekciója, biztosítsa a nemzetközi kapcsolatok újrafelvételét, és tervezze a modern műsorú hangversenyek programját. A kommunista zenepolitika tehát ekkor még teljes erővel támogatta a magyar és nemzetközi zenei avantgarde integrációját, legalábbis a nyilvánosság előtt. Balabán Imre, a muzsikus-pénzember tevőleges támogatásával újjá is alakult az egyesület, és az 1948-as zenepolitikai fordulatig számos kortárs zenei rendezvény és akció szervezésében vállalt részt. Legalábbis a műsorlapok tanúsága szerint; ugyanis jogos kételyek merülhetnek fel, vajon az UMZE valóban létezett-e önálló profilú szervezetként, vagy csak a zenészek szakszervezetének szolgált a politikai semlegesség látszatát szolgáló fedőszervéül.

Budapest harmincas évekbeli hangversenyéletében a második UMZE ifjú magyar szerzőknek biztosította a megszólalás lehetőségét, és kamarahangversenyein a nemzetközi termésből is adott szerény mintát. A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete keretében restaurált harmadik UMZE a második hagyományait folytatta mind a magyar modern zenei hangversenyek szervezésében, mind a nemzetközi zenei információk szerény, de választékos terjesztésében, illetve a kettő, magyar és külföldi zene szellemes és koncepciózus összekapcsolásában. Példaképpen említjük az egyesület első évadának egyik nyári délutáni hangversenyét. Olyan kiváló művészek szerepeltek rajta, mint Lengyel Gabriella, a negyvenes évek elején feltűnt nagyszerű hegedűstehetség, és Dénes Vera, az ifjú, kiváló gordonkás: a műsor első felében Kodály és Ravel hegedű-gordonka duóit játszották. A második félidőben Gát József női kara énekelt Bartók, Kodály, illetve Muszorgszkij és Moszolov műveket. E szerény apparátusú műsor ilyen módon igyekezett allegorikusan áthidalni a Nyugat- és Kelet-Európa közötti távolságot, a sokat emlegetett középső, magyar pillérre támaszkodva.

Habár az európai termés propagálását viszonylag szűk keretek közé szorította a nagy magyar újzenei penzum, a zenészek szabad szervezete időről időre helyt adott külföldi kortársaknak is. Jószolgálatot vállaltak a kapcsolatépítésben azon muzsikusok, akiket évtizedes barátságokat fűztek a nagy európai zenekultúrákhoz, azokon belül pedig egyik vagy másik művészi csoportosuláshoz. Lajtha László intenzíven ápolta a francia kapcsolatot; feltehetően az ő közvetítése nyomán hangzott el 1945 augusztusában a zeneművész-szervezet Bajza utcai hangversenytermében barátja, Henri Barraud hegedű-zongoraszonátája. Más külföldi szerzőknek kevésbé volt szükségük személyes nexusra ahhoz, hogy műsorra kerüljenek. Stravinsky a háborús években sem került le tartósan a repertoárról. Magától értődik, hogy az 1945–1948-as évkörben a korábbinál is nagyobb kedvvel játszották, igaz, a gazdag életműnek csak sajnálatosan kicsiny töredékét. Az általános információ-szomj, a jól ismert, de rég nem hallott nevek, vagy éppen az üstökösként feltűnt új személyiségek iránti természetes kíváncsiság juttatott olyan szerzőket a szabadszervezet és más magyar hangversenyrendezők műsorára, mint egyfelől Szymanovsky, Milhaud, Prokofjev, Honegger, másfelől a lengyel Roman Palester, az angol Benjamin Britten, valamint a francia Olivier Messiaen és André Jolivet.

*

A 20. század tanúi tapasztalták, hogy egyes időszakokban a politikai tényezők – államok, pártok – tudatos propagandával igyekeztek befolyásolni országukban és országukon kívül a művészet forgalmazásának gyakorlatát. Azt persze nehéz egyértelműen eldönteni, ki, mikor, milyen céllal állította a kulturális és művészeti praxist valamely politikai offenzíva szolgálatába. Vegyük például a 20. század egyik legáltalánosabb zenei tendenciáját, a jazz – tágabban az afroamerikai populáris zene – világméretű elterjedését. Nemzetiszocialista és kommunista művelődésideológusok példás összhangban bélyegezték meg a jazzt mint az amerikai imperializmus trójai falovát, amelynek ártalmatlanul szórakoztató külseje az Egyesült Államok világuralmi törekvéseit rejti. A direkt politikai célú propaganda azonban idegen az eredeti, protestáns-individualista amerikai szellemtől. Az amerikai imperializmusnak – ha egyáltalán létezik – nincsenek rejtett hátsó gondolatai. Ha falovakat gyárt, azzal egyetlen célja van, tudniillik az, hogy a világ minél több pontján haszonnal adja el őket; az amerikai szórakoztató zene trójai falovában az amerikai szórakoztató zene trójai falova rejtőzik. Európában viszont a feudális és abszolutisztikus művészeti reprezentáció hagyománya a nemzeti és nemzetállami művészetpolitika meghatározó elemeként élt tovább, hogy végül a 20. század totális ideológiáiban konkrét politikai célok szolgálatába állítva, modernebb technikákat alkalmazva, újult erővel jelentkezzék. Németország, Itália, a Szovjetunió, illetve a Moszkvából közvetlenül és kíméletlen szigorral irányított nemzetközi kommunista mozgalom nagy energiákat fektetett az ideologikus művészeti propagandába. Nyilvánvaló, miért irritálta az európai totalitárius imperializmusokat a jazz: abból indultak ki, hogy ha az ő kezükben lenne valami olyan kulturális eszköz, ami a tömegeket csak tizedannyira vonzza, mint az afroamerikai tánczene, nem haboznának propagandaeszközként felhasználni.

A háború különleges állapotában persze nem csak a totális rendszerekben erősödött fel a politikai viszonyok és kapcsolatok hatása a kulturális életre. A felszíni hasonlóságok mögött azonban helyenként és időnként eltérő motívumok húzódtak meg. Amerikában a művészeti élet bizonyos fokú politizálódását a megtámadottak iránti együttérzés és a szövetségesek iránti szolidaritás váltotta ki; ennek jegyében magasztosult pár évre valóságos hőssé Amerika hangverseny-látogatóinak szemében a Leningrádi Szimfónia komponistája. A Szovjetunió a rokonszenvre hasonló gesztusokkal válaszolt, habár szűkebb körben s lényegesen kisebb spontaneitással. Németország a vazallus államok művészetét és művészeit nem részesítette kivételes figyelemben, ami nem volt független a faji ideológiától. Ezzel szemben a német művészet óriási befolyással bírt a kis szövetségesekre. Igaz, hogy a zenében e befolyásnak igen kicsiny volt a politikai jelentése és jelentősége, hiszen Bach, Mozart, Beethoven zenéje több mint száz éve domináns pozíciót élvezett a közép-európai hangversenyműsorokon, az operában és a zeneoktatásban. A figyelemben, amit a szövetséges országok hivatalossága a német, olasz vagy finn kortárs zenének szentelt, nyomatékosabb volt a politikai tartalom, de ez szélesebb körben alig hatott. Magyarországon annál is nehezebben hathatott volna, hiszen itt a kortárs-zenei gondolkodás mértékadó iránya hagyományosan nemzeti zene központú volt. Csak a német megszállás után kényszerültek rá olyan exponált fórumok, mint a rádió, hogy immár nyíltan politikai céllal propagálják a kortárs német zeneművészetet. Említést érdemel még a közép- és kelet-európai országok közötti zenei kapcsolatok esetleges politikai tartalma. A kontinens e táján élő népek normális körülmények között csak kivételes esetekben mutatnak halvány érdeklődést egymás kortárs zenéje iránt. A negyvenes években a szövetségi politika diktátumára ezt a közönyt megkísérelték

néhány protokolláris rendezvénnyel áttörni, vagy inkább leplezni. A politikai helyzet azonban oly sűrűn és hirtelen változott, hogy a barátság jegyében gondosan megtervezett zenei propagandakampányokat rövid úton meg kellett szakítani, és ellenkampányokkal helyettesíteni.

A háború végén a Magyarország politikai irányvételét addig meghatározó kapcsolatrendszer összeomlott. Ez bizonyos politikai kényszereket megszüntetett, illetve egyes tilalmakat feloldott a zenei gyakorlatban, a hangverseny- és rádióműsorokon, valamint az operai repertoárban. Igaz, hogy életbe léptek más tilalmak – például Wagnert és Richard Strausst rövid ideig nem játszottak-énekeltek, nem tudni pontosan, kinek a döntése nyomán. De ahogyan a háború alatt nem diszkriminálták az orosz és francia szerzőket, a háború után sem bojkottálták általában véve a német zenét. Sőt, egyes szerzőket kitüntetett figyelemben részesítettek, nem minden politikai célzatosság nélkül: Paul Hindemith neve jóvátételi szándékkal viszonylag gyakran tűnt föl a műsorlapokon. Hindemith volt talán az egyetlen nagy formátumú német zeneszerző, aki kifogástalan árja származása ellenére, művészi szabadsága és erkölcsi integritása védelmében emigrált a nemzetiszocialista Németországból. (A belső emigrációba vonult Karl Amadeus Hartmann ismeretlen volt, és az is maradt Magyarországon.) Egyébiránt a kultúrpolitika új főszereplői közül a kommunisták kétszeresen is elégtétellel tartoztak Hindemithnek. Tíz évvel korábban egyes hangadóik, mint Hanns Eisler, Hindemithet azzal rágalmazták meg, hogy a kiegyezést keresi a nemzetiszocialistákkal. Épp a Mathis-szimfóniát feketítették be, azt a művét, amelynek bemutatója alkalmat adott Goebbelsnek, hogy vehemens támadást indítson a zenei lelkiismereti szabadság utolsó bástyái ellen Németországban.[1] A budapesti Hindemith-reneszánszban kitűnt egy hangszer és annak megszólaltatója. A hangszer a brácsa, Hindemith sajátja, amelynek irodalmát jelentékeny művekkel gazdagította, a személyiség pedig Lukács Pál, aki a negyvenes évek második felében a mélyhegedűt a hangversenypódium egyik főszereplőjévé avatta. 1945 tavaszán a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének egyik első hangversenyén eljátszotta a fiatalkori Brácsaszonátát, 1946 márciusában pedig a megragadóan szép, megvilágosodott vonószenekari Trauermusik előadásában működött közre szólistaként. Az 1936-ban, V. György király halálát követő napon, néhány óra alatt komponált, este a zeneszerző közreműködésével már be is mutatott műnek feltehetően ez volt az első magyarországi előadása.

Negyvenes évekbeli alkalmi Hindemith-produkciók hátterében nem keresnénk politikai motívumokat, ha nem figyelmeztetnek rájuk a politikai árnyalatokra érzékeny kortárs kritikusok célzásai – és melyik kritikus nem volt érzékeny a politikai árnyalatokra ezekben az években? Jemnitz Sándor minden egyes Hindemith-kritikájában ott állt a szerző neve mellett az epitethon ornans: haladó szellemű német szerző, aki Amerikába emigrált. Azt is nehéz elhinnünk ma, a zeneélet viszonylagos polgári politikamentességének kellemes állapotában, hogy a háború után az a kérdés sem volt mentes politikai felhangoktól, vajon szabad-e műsorra tűzni olasz szerzők zenéjét, legalábbis a kortársakét, kiket a letűnt korszak szövetségi politikája kiadósan propagált, és ezzel dezavuált. A koncertprogramok futólagos áttekintése alapján az a benyomásunk, hogy a kortárs

[1] *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland,* in Hanns EISLER, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948,* szerk. Günter MAYER, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985, 350–353.

olasz zenét a háború végét követő két évben lényegében bojkottálták. Ezen idő alatt prominens olasz vendégművészek sem fordultak meg a budapesti hangversenypódiumon. Úgy látszik, a jég 1947 áprilisában tört meg, Carlo Zecchi fellépésével. A kiváló karmester és zongorista, aki utóbb évtizedeken át Budapest egyik legkedveltebb vendége volt, engedélyt kapott, hogy műsorára tűzze két jelentős élő honfitársa, Virgilio Mortari és Ildebrando Pizzetti műveit. Biztosra vehetjük, hogy a magyar–olasz zenei kapcsolatok újrafelvétele ugyanúgy függött a politikai viszonyok változásától, mint minden egyéb kulturális kapcsolat és tevékenység a kor Magyarországán. Olaszországban az antifasiszta ellenállásban vitt szerepe nyomán a háború befejezésétől 1947-ig a koalíciós kormány tagja volt a Togliatti-vezette kommunista párt, amely magyar testvérpártjához hasonlóan szovjet irányítással a hatalom megragadására tört Itáliában; az olasz–magyar zenei kapcsolatok feléledésében tehát bizonyosan közrejátszott az *internacionalista* szimpátia. Így kerülhetett műsorra még a fasiszta Itáliában igazán erősen exponált Alfredo Casella egy műve is augusztus 9-én, a Székesfővárosi Zenekar Népek zenéje című, magában véve is parapolitikai hangversenyén. Persze, Casella rehabilitációját két politikán kívüli ok is megengedte, illetve siettette. Polgár Tibor karmester az 1909-ben, Casella 26 éves korában keletkezett Italia című zenekari rapszódiát tűzte műsorra, s ez a dátum önmagában szavatolta, hogy ha a tradicionális dallamokat feldolgozó, dinamikus, színes, változatos és minden stiláris pretenciótól mentes műben ki is fejeződik az *italianità*, az olaszság, a nemzeti érzelem – hogy is ne fejeződnék ki –, a darab mentes mindenféle fasiszta színezettől. Egy másik dátumot is meg kell említenünk. 1947. március 5-én Rómában elhunyt a zeneszerző, az Italia tehát megemlékezésként hangzott el egy jelentékeny mesterre, akit a halál kivont a napi politikai szempontok szerinti megítélés alól.

*

Magyarország sorsát a háború után a győztes szövetséges hatalmak határozták meg. Magától értődik, hogy a zenepolitikai divatokra is ők, a nagy hármak nyomták rá legfeltűnőbben bélyegüket, részint puszta politikai súlyuknál fogva, részint aktív zenei propagandájukkal. Volt és van azonban még egy nemzetközi politikai viszonyrendszer, amelyben Magyarország tulajdonképpeni politikai konfliktusai rendre kialakulnak: a szomszéd államokhoz fűződő kapcsolat. A bécsi döntéseket és a jugoszláviai agressziót követő átmeneti magyar reconquista után 1945-ben a szomszédok másodszor is Magyarország utódállamaivá váltak. A zenepolitikai nyilvánosságban – ahogy általában a nyilvánosságban – nem hangozhatott el panasz az újbóli területvesztés miatt. Ehelyett a külső és belső művészeti propaganda a hangsúlyt a népek megbékélésének hirdetésére helyezte. Valljuk be, a magyar értelmiségnek nem is maradt más reménye, mint bizakodni abban, hogy az elszakított részeken hatalomba visszatért népek is magukévá teszik e meg- és felvilágosodott, Magyarországon előszeretettel bartókinak nevezett elveket. Az erdélyi magyar művelődés háború utáni történetének ismeretében kijelenthetjük, hogy a remények csak korlátozott mértékben igazolódtak. Gróza Péter sokat emlegetett magyarbarátsága sokkal nagyobb hatást keltett Magyarországon, mint Romániában. Mindenesetre ez sem volt kártékony vagy hiábavaló, mint ahogy az a zenei jószolgálat sem, amelyet a bukaresti Operaház művészei és Constantin Silvestri karnagy teljesítettek Budapesten. Vendégjátékukon a Balkánnal szemben felsőbbrendűségi érzésre hajlamos magyar muzsikustársadalom és a közönség megtanulhatta, hogy a vokális művészet tekintetében egyes délkeleti területek a földrajzot meghazudtolva köze-

lebb esnek az európai Nyugathoz, vagy inkább a muzikális Délhez, mint Magyarország. Dicséretére legyen mondva mind a közönségnek, mind a kritikának, hogy a leckét lelkesen tanulta meg. A román opera énekesei közül Arta Florescu, Michael Stirbey, Zenaida Pally és Petre Stephanescu-Goanga 1946-os első budapesti fellépésein, majd számos későbbi vendégjátékán igazán lelkes fogadtatásban részesült. Silvestri karnagy pedig első vendégjátékától kezdve kimondottan kedvence lett a budapesti közönségnek. Ő azt a zenepolitikai feladatot is teljesítette, amire az operaénekesek nem vállalkozhattak: kísérletezett a román műzene népszerűsítésével. Műsorára vette Enescu és saját műveit az 1947 májusában Budapesten vendégszereplő másik román karmester, Konstantin Bugeanu is.

A főváros zeneéletét irányító láthatatlan kéz Magyarország többi szomszédjával is igyekezett javítani a művelődéspolitikai viszonyt, ha többre nem tellett, hát legalább jelképes mértékben. Politikai szempontoktól nem függetlenül biztosítottak széles körű nyilvánosságot a szláv zenének a hangversenyműsorokon, és a szláv zene keretébe a magától értődő tételeken – a nagyorosz nemzeti iskolán és a népszerű cseh romantikus szerzőkön – kívül néhány alkalommal sikerült kortársakat is befoglalni. Közülük elsősorban a délszláv zeneszerzők szorultak a kulturális diplomácia segítségére: illetékes egyesület vagy társaság által szervezett, kimondottan politikai jellegű hangversenyeken és műsoros ünnepségen kívül szerb vagy horvát zeneszerző zenéjét aligha játszották volna Budapesten. Az egyik ilyen alkalom 1946. március 12-én érkezett el a Magyar–Jugoszláv Társaság, valamint Budapest Főváros együttesen megrendezett zeneakadémiai hangversenyével. Mint efféle rendezvényeken többnyire, a zene mellett igehirdetésre is sor került: Marosán György volt hivatva méltatni az Újvidék környéki magyar pogrom és a szerb népirtás elhallgatásával felhőtlenné festett jugoszláv–magyar barátságot. Bartók Tánc-suite-je és Kodály Galántai táncai között Stevan Hristić és Josip Slavenski képviselte a déli szláv zenét. Az 1896-ban a muraközi Csákváron született Štolcer-Slavenskiről, akinek Balkanofonija című népdalszvitjét játszották, a korabeli kritika is megírta, hogy zeneszerzői tanulóéveinek egy részét az 1. világháború előtt és alatt a Zeneakadémián, Kodály iskolájában töltötte. 1927-ben komponált, kimondottan modernista szvitje (még erősebben kamarazenéje) el is árulja az új magyar stílus hatását. Hristić nemzedéktársa volt a magyar nagyoknak; 1885-ben született, és a belgrádi zeneéletben évtizedeken át olyasféle kulcspozíciót foglalt el, mint Dohnányi Ernő a budapestiben. A jugoszláv–magyar hangversenyen részletek hangzottak el Az ohridi tó legendája című balettzenéjéből. Az eleven, egyáltalán nem „maradi" muzsika tetszett a budapesti illetékeseknek, úgyhogy amikor 1947 őszén arról értesültek, hogy Hristić végre befejezte, és Belgrádban nagy sikerrel színre vitte az évtizedeken át komponált táncjátékot, az Operaház azonnal tervbe is vette bemutatását. Közbeszólt azonban a kommunista politika vétója. A KOMINFORM 1948. júniusi határozata után szerb vagy horvát zeneszerző művét a budapesti Operaház akkor sem mutathatta volna be, ha vezetősége a népek barátsága programját valóban egy Bartók Béla őszinteségével és mélységével érezte volna át.

1945. október 21-én, a Magyar Zeneszerzők Szabad Szervezete által rendezett vasárnap délutáni protokollhangversennyel megkezdődött az új cseh és szlovák – akkor még csehszlovák – zene propagálása. A mindig jól tájékozott Jemnitz Sándor kritikája a lehetőségekhez képest nyíltan értékelte az esemény politikai üzenetét:

A közeledés szép gesztusa volt ez a művészet jegyében. S hogy a kezdeményezés éppen a mi részünkről indult ki, akiknek északnyugat felé vannak sérelmeink és jócskán felpanaszolni valónk, még szebbé avatja az őszinte közeledni akarásnak ezt az első kulturális lépését.

A hangverseny keretében Emil Axman Öt zongoradarabját mutatta be Surányi Éva, elhangzottak Martinů és Alexander Mojzesz kamaraművei, valamint Leoš Janáček népdalfeldolgozásai. Eugen Suchoň, Jemnitz Sándorral szólva „frissen pergő, folyamatos lendületű Szonatináját" Tátrai Vilmos és Antal István játszotta el. Efféle művelődéspolitikai gesztusok sikere persze fordítottan viszonyult a politikai konfliktusok súlyához. A szlovákiai magyarellenes excesszusok súlyosbodását látva, a magyar fél hosszú, nehéz évekre felfüggesztette a kulturális megbékélés hiábavaló kísérleteit.

*

Írtuk: Magyarország politikai életét a békeszerződésig a győztes szövetséges hatalmak ellenőrizték úgy, hogy a tényleges irányítás az országot de facto megszállva tartó hatalom kezében volt. Minden körülmények között elkerülhetetlen lett volna, hogy ennek zenéje prominensen szerepeljen a kortárs műsorhányadban. Ám az, hogy a megszálló zenéje valószínűleg abszolút számokban mérve is, még inkább a propagandát tekintve oly lehengerlően túlnyomó helyet kapott a koncertműsorokon, e hatalom speciális mivoltából következett. Az országot nem valamely polgári-demokratikus berendezkedésű állam pacifikálta, hanem a Szovjetuniónak nevezett birodalom, mely totalitárius társadalmi rendszeréből és a megszállt országgal kapcsolatos távlati terveiből következőleg nagy súlyt fektetett az ideológiai – így művészeti – térnyerésre. Mint mindenben, zenéje terjesztésében is számíthatott az ideológiájára felesküdött fegyelmezett honi segédcsapat, a magyar kommunisták együttműködésére. Gyakorlati tekintetben is: a kommunista befolyás alatt álló szervezetek, mint a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság, másoknál bizonyára könnyebben csapolhatták meg a reprezentáció állami pénzforrásait, és hangverseny-szervezői vagy megrendelői minőségükben növelhették az orosz zene arányát a műsorokon. Működésük egyik következményeként a nagy barát zenéjének magyarországi recepciójában dominált a bizáncias rituálé: orosz bemutatókra sokszor került sor politikai ünnepségek, tisztelgések, díszelőadások keretében. De ne legyünk elfogultak: az orosz zene politikailag ünnepélyes keretek nélkül is érdeklődést keltett, azért is, mert a zene, amit 1945-ben egyelőre inkább új orosz zene, mint szovjet zene címke alatt erőteljesen propagálni kezdtek, nagyrészt nem volt más, mint a 19. századi orosz zene szerves – alkalmanként epigoni – folytatása. Színesen, tetszetősen szőtte tovább a népies-egzotikus hagyományt, mutatta az orosz zeneszerzői iskola szolid mesterségbeli készültségét, és a hallgatóval szemben alig támasztott intellektuális igényeket.

Ebben a zsánerben, ezen a zenei szinten elsősorban a szovjet-örmény Aram Hacsaturján számíthatott gyors és átütő sikerre. Felismerve a zenéjében rejlő népszerűségi potenciált, a hangversenyrendezés valamennyi fórumán a lehető legszélesebb körben terjesztették. Budapesti bevezetése a zeneélet egyik első politikai „szemináriumának" keretében történt: a legújabb, vagy legtöbbre becsült reprezentatív szovjet zenei termést Moszkvából érkezett hangfilmről mutatta be a Magyar Rádió székházában összegyűlt vezető honi zenész-személyiségeknek az erre leghivatottabb személy: Szabó

Ferenc, egykori Kodály-tanítvány, később kommunista emigráns, ki a szovjet hadsereg őrnagyaként tért vissza hazájába. Prokofjev Romeo-balettjének részletei, Glier Hangversenyáriája (valószínűleg a negyedórás, a terjedelem nagy részén át szirupos-romantikus vokalíz, amit kisebb-nagyobb koloratúrszopránok kedvéért időről időre előadnak: Concerto koloratúr-szopránra és zenekarra). Sosztakovics Leningrádi szimfóniájának zárótétele mellett Hacsaturján Óda Sztálinhoz című forszírozottan lelkes kórusművét, ezt a Jemnitz Sándor szavával „népi dallamokra írt, nagyszabású és hatásos alkotást" forgatták le az egybegyűlteknek. A magyar muzsikusok Hacsaturján példáján ismerhették meg a szovjet zeneművészet neo-abszolutista korszakának legjellemzőbb műfaját, a hódoló kantátát. Megismerték, megszerették: a fordulat után sokan tűnnek majd ki művelésében.

Hacsaturján populáris stílusa a hódoló kantátánál sokkal előnyösebben és hatásosabban nyilvánult meg tetszetős versenyműveiben; megismerésük nélkül bizonyára más fizimiskát mutatott volna az ötvenes évek szapora magyar versenymű-irodalma. 1946 februárjának végén a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság hangversenyt rendezett a Zeneakadémián – a Vörös Hadsereg fennállásának se nem 25., se nem 30., hanem éppen 28. évfordulójára. Itt szólalt meg először Hacsaturján Hegedűversenye. Zathureczky Ede mutatta be, és előadásában a hálás, sok lehetőséget nyújtó, folklórhatásokban és felszíni energiákban bővelkedő koncert tagadhatatlanul nagy sikert aratott. Tartósan meg is maradt mind Zathureczky, mind más hegedűsök repertoárján, Magyarországon csakúgy, mint világszerte. Hacsaturján neve nem hiányozhatott a következő hónapokban egymást érő új orosz zenei hangversenyek egyikének műsoráról sem. 1946. május 12-én ismét a Rádión volt a sor: meghívott vendégek jelenlétében nyilvános kamarahangversenyt rendeztek új orosz művekből. Ezen Hacsaturján klarinétra, hegedűre és zongorára írott Trióját adta elő Jámbor Ági, Lengyel Gabriella és Arató Géza. Jemnitz a „kellemesen leleményes" fordulattal jellemezte, és ezzel némileg degradálta a máig népszerű, a hangszerek szempontjából hálás háromtételes, szvit-jellegű művet, amelyet a keleties folklórelemeknek köszönhetően mindvégig melankolikus hangulat jár át. Már 1945 novemberében megkezdődött a Nagy Októberre emlékező díszhangversenyek évtizedes sorozata; a második ilyen alkalommal Hacsaturján 2. szimfóniáját mutatta be a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság. A következő Hacsaturján-szimfónia bemutatót 1947. augusztus 16-án tartotta a Székesfővárosi Zenekar. Az 1. szimfónia elhangzása után Jemnitz általános érvénnyel állapította meg:

> Muzsikája olyan emberre emlékeztet, akiknek beszédét, szózenéjét szívesen hallgatjuk bármeddig, majdnem függetlenül attól, amit velünk közölnek. Hacsaturján muzsikájának légköre van, keletiesen mélabús, de mégsem bágyadtan érzelgős, hanem erőről, energiáról tanúskodó hangulatvilág.

Hacsaturján zongoristaként is bemutatkozott az 1947. novemberi emlékhangversenyen, a szovjet forradalomnak ezúttal kerek, harmincadik évfordulóján: maga játszotta Zongoraversenyét. Zenéjének játékos egzotikuma, némi oroszos motorizmussal keverve, ismét receptet adott a magyar zeneszerző-kortársaknak. Mindezeknél tartósabb, mondhatni átütő sikert aratott a magyar közönségnél a rokonszenves komponista balettzenéje. Még mielőtt a színpadi ismerkedés lezajlott volna, a publikum ízelítőt kapott belőle a hangversenyteremben: Komor Vilmos 1946. december 12-én műsorára tűzte a Gajane-szvitet.

A szovjet zene másik, Hacsaturjánénál súlyosabb és sokkal problematikusabb életművére, a Sosztakovicséra már a háború alatt felfigyelt a honi hangverseny-nyilvánosság. A háború után a befogadás kivételes mértékben felgyorsult, és intenzitása olyan fokot ért el, aminőre nem könnyen találunk legújabb kori párhuzamot. Ha jól látjuk, az előadások sorozata 1945 júliusában kezdődött a neoklasszicizmus kódja szerint értelmezhető Zongoraötössel. Aztán következtek a szimfóniák. Félévnyi távolságban hangzott el két olyan monumentális mű, mint a 7. és az 5. szimfónia. A Leningrádit még Sergio Failoni vezényelte el a Filharmóniai Társaság zenekara élén az Operaházban rendezett 1945. október 12-i hangversenyen. 1946 februárjában hangzott el a korábban komponált 5. szimfónia, Somogyi László vezényletével. 1947 novemberében ismét nagyszabású Sosztakovics-bemutatót tartottak, a 8. szimfóniáét, 1948. január 21-én pedig egy Lenin emlékére rendezett hangversenyen megszólalt az orosz mester 9. műve ebben a műfajban. Talán ennek az erőltetett tempónak is betudható, hogy Sosztakovics nem talált egyértelműen pozitív fogadtatásra. Terjengős, formailag bonyolult, tartalmilag gazdag és kimerítő, eszközeiben szélsőséges és heterogén szimfonikus zenéjét megtanulni és elfogadhatóan előadni óriási feladatot rótt minden zenekarra, különösen a magyarokra, amelyek csak kevéssé voltak járatosak a mahleri monumentális szimfonizmus tolmácsolásában. Márpedig Sosztakovics 1936 utáni szimfonikus kompozícióinak többsége közvetlenül ehhez a mintához kapcsolódott. Még nehezebb volt a penzum a szimfonikus irodalomnak e területein járatlan közönség számára. A kritikusok sem álltak a helyzet magaslatán; a gyors egymásutánban bemutatott szimfóniákban éppen az bizonytalanította el őket, ami másutt, például Amerikában, annyira összevágott a hely és a pillanat ízlésével: a neoromantikus, heroikus zenei képek áradata, a szimfonikus eklektika. Később zenekarok, közönség és kritikusok bizonyára közelebb kerültek volna Sosztakovics zenéjéhez. De mire ehhez megérett a belső készség, elmúlt a megfelelő külső alkalom. Sosztakovics hősi, realista, igazmondásra törekvő szimfonikus zenéje az 1948-as szovjet zenei párthatározat után egy időre legalább oly szigorúan tiltott gyümölcs lett a kommunista tábor országaiban, mint a nyugati formalizmus legdekadensebb, legabsztraktabb megnyilvánulásai.

POLITIKAI ZENEDIVATOK II.

A nyugati hatalmak körülbelül egy évvel a háború vége után küldték első kvázi-hivatalos művész-parlamentereiket Budapestre, egymással olyan tökéletes összhangban, mintha Jaltában és Potsdamban a pacifikálásnak még olyan apró, de talán nem mellékes részleteiben is összehangolták volna lépéseiket, mint zeneművészetük propagálása a legyőzött államokban. A személyes megjelenést hivatalosnak tekinthető lemezbemutatók előzték meg a Magyar Rádióban. Az első angol gramofonlemezes előadást 1945 karácsonyán rendezték meghívott közönség előtt, ahogy akkoriban szokásban volt. Fogadtatása egyértelműen jelezte, mit képviselt az új angolszász zene az információban szegény és információra éhes magyar zenei közegben, amely sokéves elzártság után izgatottan kereste jövőbeli tevékenységének nemzetközi koordinátarendszerét és tájékozódási pontjait. Felharsant az új jelszó, ami kelettől nyugatig visszhangzott a negyvenes évtized még hátralévő éveiben – mindaddig, amíg nyugaton az új avantgarde, keleten a szocialista álrealizmus ki nem szorította. A zenekritikusként is közismerten modernizmusellenes szerző, Constant Lambert műve kapcsán a zenére és diplomáciára egyforma érzékenységgel figyelő Jemnitz Sándor kijelentette: zeneszerzői munkájában Lambert megkísérli alkalmazni az *új realizmus* elveit, melyeket kritikusként zászlajára tűz.[1] Lambert öt, egybekomponált tételből álló negyedórás elbeszélő költeménye, a Merchant Seamen valóban realista, azonkívül politikai zenének készült a szó legközvetlenebb értelmében: szerzője 1942-ben megrendelésre írta a brit hazafias erőfeszítéseket ábrázoló és ösztönző dokumentumfilm kísérőzenéjeként. Az angol kereskedelmi hajóhad elleni német támadásról szól, az alattomos attakról, amely talán nem a harcászat, de a hazafias szimfonizmus áthághatatlan törvényeit követve meghiúsul. Ismerve a fogantatás körülményeit, eszünk ágában sincs csodálkozni a mű híradó-kísérőzenére emlékeztető képszerűségén – a természetzenék őszintén poézisén, a harci cselekmény ábrázolásának patetikus valószerűségén, a kóda örömteli és nagyon angol kicsengésén. A tengeren játszódik egy másik lemezről bemutatott mű is, bár korábbi, békésebb időkben készült: Frank Bridge The See című, 1911-ben komponált szimfonikus szvitje a sajátos angol impresszionista természetlíráról hozott hírt a magyar hallgatónak, Lambert képsorozatánál magasabb rendű, igényesebb stílusban. Megszólalt Arthur Bemjamin, Ralph Vaughan-Williams, és már ekkor Benjamin Britten, az ifjúkori, azóta is változatlanul népszerű Simple Symphonyval. Végül, de nem utolsósorban a brit hangversenyen felhangzott a legfontosabb hang, amit a háború után újult erővel kezdett keletre hordani a nyugati zenei szél: a jazz.

[1] *Új angol zene,* Népszava, 1945. december 25.

Nagy-Britannia olyannyira hivatalos diplomáciai akciónak tekintette a rádióbemutatót, hogy követségének kultúrattaséját bízta meg a művek prezentálásával. Később, amikor a magyar zeneéletben eladdig kivételesnek mondható angol jelenlét sűrűbbé és természetesebbé lett, egyre kevésbé volt szükség diplomáciai segédletre brit hangversenyek rendezéséhez, vagy egyes művek kiválasztásához. Mihály András és Freymann Magda 1946. május 5-i UMZE-hangversenyére sejthetően politikus választás alapján, de mindenféle közvetlen diplomáciai iránymutatás nélkül tűzte ki az idősebb brit zeneszerző-nemzedékhez tartozó John Ireland 1923-ból való komoly, sokrétűen tartalmas, epikusan széles ívű gordonkaszonátáját, a hangszer repertoárjának standard darabját. Ireland nevével kapcsolatban a szakirodalom az angol zenei nacionalizmus fogalmát emlegeti. Tudjuk, a francia és német kontinentális főirányoktól eltérő, népdalban gyökerező nemzeti zenét teremteni a brit szigeten ugyanolyan aktuális volt 1900 után, mint Magyarországon, és Ireland késő romantikus, impresszionista, folklorisztikus és realista elemeket egyeztető kora-huszadik századi zenei világlátásában a magyar muzsikusok minden zenei *másság* ellenére ráismerhettek az elődeikével és magukéval rokon szellemű törekvésekre. Az angol hangversenyek nagy tanulsága volt, milyen számottevő sikerrel oldották meg egyes, Magyarországon alig ismert brit szerzők a népiség és népszerűség egyesítésének és egyeztetésének időszerű feladatát a magától eltelt Kelet-Európán kívül is. Bravúros példát mutatott erre Gustav Holst 1914 és 1916 között írt felvillanyozóan sokarcú, közvetlenül hangzó és mégis rejtélyes zenekari szvitje, The Planets (Bolygók). 1946. június 26-án, a Filharmóniai Társaság tiszta angol műsorú operaházi hangversenyének keretében mutatta be Stanford Robinson karmester, a londoni BBC operaigazgatója. Itt ismerhette meg a közönség a Négy tengeri közjátékot is, Benjamin Britten Peter Grimes-ának híressé vált közzenéit.

Másfél évvel később, 1947. december 22-én megérkezett Budapestre az egész opera. Benne más brit szerzők műveinél, sőt az eklektikus stílusú és monumentális formájú Sosztakovics-szimfóniáknál is természetesebb, egészségesebb formákban mutatkozott be a magyar zenei gondolkodás előtt a technikailag korszerű, közlésmódjában izgalmasan sűrű zenei realizmus. Britten falusi-kisvárosi tárgyú társadalmi pszichodrámájában a magyar operakultúra olyan expresszionista-realista ábrázolás- és kifejezésmóddal ismerkedhetett meg, amelynek meghonosítása több évtizedes folklorizálás után távolabb esett a magyar zeneszerzők stiláris kompetenciájától, mint valaha. A kontraszt élességét és tragikus reménytelenségét jellemzi, hogy a Peter Grimes bemutatóját rövid néhány hét múlva követte Balázs Béla és Kodály Zoltán mindenfajta népi realitástól tökéletesen idegen, álnemzeti és álkuruc népszínművének, a Czinka Pannának ősbemutatója. A következő magyar opera pedig, amelyen ekkor talán már gondolkodnak a szerzők, Kadosa Pál és Szabolcsi Bence hasonlóképpen irreális, álnépies és áltörténelmi Huszti kalandja lesz. Történelmi igazságtalanság lenne tehát, ha kizárólag a szocialista realizmus esztétikai doktrínáját tennénk felelőssé azért, hogy a magyar operaszerzők csak másfél évtizeddel később ismerték fel a britteni példa jelentőségét. A magyar népiesség uralkodó hagyománya, a negyvenes évek szvit, szerenád- és divertimento stílusa nem volt alkalmas közeg és táptalaj arra, hogy abban és az által ábrázolásra kerüljön a nép mint tömeg, és a népből kiváló személyiség, úgy, ahogyan azt a nagy realizmus hagyománya megköveteli – Muszorgszkij és Janaček hagyománya, amelyhez Vaughan Williams és más angol elődök közvetítésével Benjamin Britten a legméltóbb követőként csatlakozott.

Időközben az angolhoz hasonló intenzitással, noha kisebb sikerrel megkezdődött az amerikai zenei behatolás is. Sajtókrónikák szerint az első hangversenyt 1946. február 24-én az Új Magyar Zeneegyesület szentelte az új világ zenéjének. Alapjában véve ártalmatlanul politikamentes koncert volt ez, Jemnitz Sándor a Világosság hasábjain mégis súlyos szavakkal kommentálta. Mondandóját bizonnyal a *lányomnak mondom, menyem értse* elv szellemében fogalmazta meg – ha a magyar muzsikusok szolgalelkűen, meghunyászkodva közeledtek a győztesek zenéjéhez, akkor ezt biztosan nem csak, sőt nem elsősorban az amerikai, inkább egy másik, földrajzilag jóval közelebbi szövetséges hatalom retorziójától való félelem váltotta ki:

> Fasiszta örökség, hogy a külföldi szerzők és előadók bemutatóit diplomáciai aktusnak tekintik nálunk. A durva erőszak ideje letűnt, de a félelem valahogyan megmaradt. S a rettegő ember természetszerűen nem lát tisztán és felnagyítja rettegése tárgyát. Ha valamelyik külföldi szerző művéről egy-egy nem feltétlenül behódoló bírálat jelenik meg, máris a hadüzenet veszélyéről, vagy legalábbis a kölcsön reményének szétfoszlásáról rebesgetnek ezek a nevetségesen óvatosak, akik saját gerinctelenségük mértékével mérik az egész világot. Már pedig, ha van valamink, amivel a külföld szellemi fóruma elé léphetünk, csakis gondolatainknak eredetisége és eredetiségüknek súlya lehet az. A csúszó-mászó dicséret, amelyből kiüt a hízelgés hamis hangja, visszatetszést szül – különösen győzedelmes, higgadt és megállapodott népeknél. Ők szívesebben veszik a tanulságos véleményt.

Az amerikai zene még annál is sokkal inkább *terra incognita*, ismeretlen föld volt a magyar koncertlátogatók és előadók számára, mint amennyire az angol. Szerencsére a bemutatott pre-avantgarde darabok egyike sem szembesítette sem az előadókat, sem a hallgatóságot leküzdhetetlen stiláris vagy kifejezésbeli nehézségekkel. Így aztán az első amerikai kamaraesten az Ajtay-vonósnégyes, Szervánszky Péter és Solymos Péter otthonosan és élvezettel tolmácsolhatta az amerikai szerzők technikailag igényes kamarazenéjét, Roy Harris érzékeny, illetve Walter Piston hangzásban és kifejezésben erőteljes, Bartóktól hallhatóan befolyásolt vonósnégyesét, valamint Aaron Copland líra és virtuozitás pólusai között sikerrel közvetítő, játékos hegedű-zongoraszonátáját. 1946. május 26-án rendezte meg a Magyar Rádió az orosz és angol bemutató hangverseny után esedékes amerikai kamarahangversenyt. David Diamond kamaraötöse, Charles Ives egyik hegedűszonátája mellett a legnagyobb feltűnést Gershwin Magyarországon még nem játszott Zongoraversenyének bemutatója keltette, ezúttal nem zenekar, hanem csak második zongora kíséretével.

Zenéjük után 1946 nyarán a szövetségesek végre muzsikus-követeiket is elküldték Magyarországra. Megemlékeztünk már Yehudi Menuhin budapesti látogatásáról, ami bizonyára a legmesszebb hangzó jelét adta az ország visszafogadásának a művelt világ közösségébe. Ugyanezekre a napokra időzítette látogatását az angol zeneélet képviseletében Stanford Robinson karmester. Megérkezett Carol Glenn és Eugene List amerikai hegedűs-zongorista páros, valamint a harmincéves Emil Gilelsz, aki az első vendégjátékán még nem keltett a későbbiekhez mérhető feltűnést. Szóltunk már Arthur Bliss 1946 decemberében zajlott látogatásáról. A fővárosi hangversenyrendezők egymással vetélkedve álltak az 1891-es születésű brit zeneszerző szolgálatára. Vendégül látta a Fészek-klub, ahol kamaraestet adtak műveiből; a Székesfővárosi Zenekar hangversenyén fan-

táziaszerűen oldott stílusával Rachmaninovra emlékeztető, késő romantikusan nagyszabású Zongoraversenye hangzott el a szerző vezényletével – ki más vállalhatta volna a bravúros zongoraszólam betanulását és előadását, mint az eléggé ékes szavakkal nem méltatható Böszörményi Nagy Béla? Más angol vagy amerikai szerző ugyan egy ideig nem tisztelte meg a várost személyes jelenlétével, ám műveikkel minden korábbi és későbbi átlagot meghaladó mértékben képviseltették magukat: a hangversenyműsorokon feltűnt William Walton, Ferde Grofé, George Gershwin, Peter Warlock, és újra meg újra Benjamin Britten neve.

Ha a Magyar–Szovjet Művelődési Társaság síkra szállt az orosz zene terjesztéséért, az Amerikai–Magyar Társaság sem akart elmaradni mögötte. 1947 őszén a Székesfővárosi Zenekar közreműködésével hangversenysorozatot indított a modern amerikai zene reprezentatív alkotásaiból. Feltűnő szorgalommal szegődött az amerikai zene szolgálatába a feltörekvő MÁV szimfonikus zenekar is; ezzel rászolgált, hogy később a reakció egyik fészkének aposztrofálják, és kis híján feloszlassák. Hogy a zenekarok az 1947-es őszi évadkezdettől oly hangsúlyosan kultiválták az amerikai zenét, bizonyosan összefüggött a politikai helyzet kiélesedésével: utolsó, kétségbeesett kísérletek voltak ezek, céljuk, hogy az ijesztő nyári belpolitikai események után zenei donquijoték módjára egy-egy Diamond, Gershwin, Copland, Walton, Harrison Kerr vagy Barber-előadással megpróbálják feltartóztatni a zenepolitikai vasfüggöny lassú ereszkedését. A kultúrpolitikai kísérlet nem lehetett sikeres; ami pedig a darabokat illeti, azok inkább zavart idéztek elő a kritikusokban, mint megértést: az akkori amerikai zene erőteljes popularitásában nem ismerték föl egy sajátos nemzetiesség-népiesség kísérletét, a jazzhatásokat pedig inkább csak a trivialitás jeleként értékelték. Hosszú időnek kellett eltelnie, több művelődéstörténeti aeonnak lefutnia, amíg olyan szép darabok, mint Samuel Barber Adagiója, amerikai voltuktól és politikai helyi értéküktől függetlenül, önmagukért és önerejükből megbecsülést szereztek maguknak a magyar zenehallgatók körében.

*

Budapest zenei légkörébe tehát már 1945 tavaszán betörtek frissítő szellők a világ valamennyi zenei égtája felől; az 1946 és 1948 közötti gazdag évadokban pedig állandósult a légmozgás. Irányító erővel beleszólt e széljárásba a külső és belső kulturális diplomácia; részben ennek volt betudható, hogy szakmabeliek és hallgatók csak keveset dekódoltak a külvilágból érkező jelek közül azzal az élmény- és szakszerűséggel, amely nélkül nem valósulhat meg az információk tényleges hasznosítása, feldolgozása és beépítése a befogadó kultúrába. Akadályozta a recepció hatékonyságát, hogy különleges állapotban volt a befogadó zenekultúra is. Lehetőségként, némileg kényszerként a körülmények olyan nyitottságot biztosítottak számára, amilyennel sem a megelőző, sem a rákövetkező évtizedben nem bírt. Nem állíthatjuk, hogy a magyar zenei műveltség ne élt volna a nyíltság váratlanul kínálkozó lehetőségével. Ám azt sem tagadhatjuk, hogy szereplői határozott fenntartásokkal éltek a beáramló új zenéket illetően. A magyar nagymesterek eredményeit, nem utolsósorban Bartók kései műveit ekkoriban írta be főkönyvébe a honi zenei tudat, mégpedig úgy, mint közös nemzeti-kulturális teljesítményt. A fiatalabb nemzedékek, amelyek 1940 óta hangadóként ágáltak a zeneszerzés világot jelentő deszkáin, úgy érezték, mintha a bartóki mű azzal, amit a magyar zene becséhez hozzátesz, egyben az ő ázsiójukat is növelné. Ehhez járultak már az 1945 és 1948 közötti években

a közérthetőség, az esztétikai demokratizmus hitei és tévhitei. A magyar zenészek magukat tévedhetetlen esztétikai program birtokosainak, a magyar zeneszerzést a világzene központjának vélték és hirdették. Az újonnan megismert import zenék egy részéből a minőséget, más részéből a közérthetőséget hiányolták, és kimondva vagy hallgatólagosan szembeállították velük a magyar zenét, amelyben a kettő klasszikus szintézisben egyesül. Angol, amerikai, orosz szerzők magyarországi fogadtatását bizonyos elnéző jóindulat színezte, átszűrve a politikai óvatosság filterén. Szomszédos vagy távolabbi kis népek zenéjével és zeneszerzőivel szemben a kritikusok sokszor egyenesen a tanítómester pózában léptek fel. Mindnyájuk nevében írta Járdányi Pál 1948 tavaszán:

> Minél több mai külföldi szerzőt ismerünk meg, annál tisztábban látjuk, hogy Magyarország ma a világ zenei középpontja. A legtöbb új mű, amit az utóbbi időben hallottunk, nemhogy Bartók és Kodály magaslatait nem éri el, de színvonaltalanabb, értéktelenebb jónéhány fiatal magyar komponista alkotásánál.[2]

Esetenként még évszázados múlttal bíró nagy európai zenehatalmak újdonságai sem számíthattak értő fogadtatásra. Különösen heves ellenérzéseket váltottak ki a francia zene egyes újonnan megismert irányai. Elutasításuk mintegy fordítottan aránylott a szerzők esztétikájának karakterességéhez. Darius Milhaud-nak például, akitől mint Amerikába emigrált francia zsidó zeneszerzőtől a háború alatt legfeljebb véletlenszerűen, kevésbé exponált szólóesteken játszottak valamit Budapesten, nem kellett ellenséges fogadtatástól tartania. A háború vége után sűrűn kezdték játszani kamaraműveit, és műsorra tűzték egyik zongoraversenyét, feltehetően a barokkos, toccataszerűen játékos másodikat. Az Operaház már 1945 júliusában felújította Francia saláta címmel játszott balettjét, amit az utolsó békeévben, 1938-ban mutatott be. Henri Barraud, Lajtha László zenei elvbarátja és társa a szimfónia-komponálásban, ugyancsak anélkül jelent meg a magyar pódiumon, hogy nagyobb ellenhullámokat támasztott volna. Arthur Honegger már rosszabbul járt. Kisebb jelentőségű előadások után 1948. április 22-én a Székesfővárosi Zenekar bemutatta 1946-ban megjelent harmadik, Liturgikus szimfóniáját. Paul Sacher állt a zenekar élén, az alkalomnak további különleges súlyt adott a tény, hogy az összesen két műsorszámból álló hangverseny második bemutatójaként is rendkívüli jelentőségű mű, Frank Martin Petite symphonie concertante-ja hangzott el. Martinnak ez a hárfa-, cembalo- és zongora szólóra, valamint vonószenekarra írott kompozíciója hangzásában, faktúrájában és zenei tartalmában minden valószínűség szerint a legmagasabb szintű hatást testesíti meg, amit Bartók stílusa, jelesül a vonós-húroshangszerekre írott Zene legelső vonalbeli kortárs szerzőre gyakorolt. Martin bartókizmusait ujjongva fogadta a budapesti zenekritika, különösen a kritikusi posztok többségét elfoglaló zeneszerzők. A darabot megtették *tiszteletbeli* magyar teljesítménynek, és tulajdonképpen önmagukat ünnepelték benne; a mű kontinentális sikerét saját produkciójuk majdani világméretű győzelme előjeleként fogták fel. Erről több kritikából hozhatunk bizonyítékot. Sárai Tibor a Zenei Szemle 1948. évi júniusi számában előbb Szabó Ferenc Lírai szvitjét mérte össze Hindemith Szimfonikus metamorfózisaival, és az előbbinek bensőséges őszinteséget tulajdonított, utóbbit viszont „minden emberi alap nélküli

[2] *Járdányi írásai,* 304.

műnek" titulálta. Ezután Szabó és Hindemith nevét rezzenéstelen arccal felcserélve Martin és Honegger nevével, így folytatta:

> Hasonló ellentétet kaptunk tisztán a nyugati zene területéről a zenekar április 22-i estjén. Frank Martin Petite Symphonie concertante c. műve megragadó színeivel és ragyogó formálásával messze kimagaslott az idén bemutatott külföldi művek közül. Ez a nagy jelentőségű kompozíció valósággal megdöbbentett bartóki hangvételével, a bartóki muzsikának, mint immáron egyetemes zenei nyelvezetnek akár nyugatra is átültetett ilyetén továbbélésével. Ezeknek a szempontoknak nagy, mondhatni zenetörténeti jelentőségű voltát bizonyítja, hogy Martin műve ma világszerte valóságos „sláger".[3]

Járdányi Pál a Válasz lapjain hasonló lelkes tónusban nyilatkozott; megállapította, hogy Martin alkotásában „sajátságos módon vegyülnek a francia impresszionizmus s az új kelet-európai zene, kivált Bartók művészetének színei". Mindkét kritikus Honegger elítélésére használta fel a Martin-mű dicsőítését. Sárai Tibor szerint „Honegger keménységeiben, érdes hangzásában »modern« műve elavultnak hatott a Bartók utolsó alkotóperiódusába kapcsolódó leszűrt, »konszonáns« Martin-mű mellett". Járdányi Pál részletesebben fejtette ki fenntartásait, és konklúzióként kijelentette: „a liturgikus program sem mindig meggyőző. A »dona nobis pacem« tétel inkább háborgást és idegességet idéz elő a lelkekben, mint békét!"[4] Senki – különösen nem gyakorló bíráló, mint e könyv írója – nem vonhatja kétségbe ifjú vagy idősebb kritikusok jogát, hogy blamálják magukat, finomabban szólva, hogy formai kifogásokat emeljenek a legnagyobbnak elismert szerzők műveivel szemben is. Járdányi formai érzékelésen alapuló leírásában még annak szemcséi is ott lehetnek, amit igazságnak szokás nevezni. Ám tárgyilagosságát megcáfolja, hogy a liturgikus program zenei megvalósításáról, a zenei ábrázolásról is elítélően nyilatkozik. Szemére veti Honeggernek, nem jól festi a békét, márpedig ez nem zenei meggyőződések, hanem konfessziók eltérő álláspontjára vall, amiből a vallásháborúk kiindulnak. A kritikus egy másik egyház hitvallója, s alapvonásaiban hasonló meggyőződése ellenére, vagy éppen azért, a dogmák árnyalataiban nem képes kartársával egyetértésre jutni.

A hitbeli véleménykülönbség kifejtését a Honegger-bemutatóról szólva Járdányi tapintatosan tompította: Honegger mégiscsak elismert nagymester volt, az új darab tiszteletre méltó, nagy formátumú, klasszikus-tradicionalista szimfónia, s ez bizonyos önfegyelmet kényszerített az íróra. Vajmi keveset érzékelünk az önkorlátozásból a másik francia vonatkozású esemény, illetve eseménysor kapcsán. Alkalmat a pengék kiélesítésére az 1948. április 29-i hangverseny adott, melyen André Jolivet a Jeune France-körhöz tartozó szerzőktől vezényelt darabokat, vagyis Olivier Messiaen, Daniel-Lesur és Yves Baudrier, valamint önmaga műveit mutatta be; elhangzott még a körön kívül álló Henri Barraud Zongoraversenye. Az 1936-ban alakult zeneszerző-közösség koncertje után a magyar zenei sajtó reakciója példátlan ingerültséget árult el el. Az irritációt nem annyira a zene, mint amennyire az iskola szóban – a műsorlapon – töredékes

[3] SÁRAI Tibor, *Mai zene a budapesti hangversenydobogón,* Zenei Szemle 6. sz. (1948. június), 320.

[4] *Járdányi írásai,* 305.

formában ismertetett programja váltotta ki. A franciák határozott, kontúros, és a külvilág elvárásait negligáló esztétikai attitűdje vérig bosszantotta a magyar zenészeket. Járdányi Pál kritikája csak úgy hemzseg az ironizáló idézőjelektől, elárulva ezzel polemikus szándékait. A magyar zeneszerzés szempontjából másodlagos, vajon a francia csoport célkitűzései valóban olyan nagyképűek voltak-e, mint ahogy Járdányi beállítja, s hogy tagjainak zenéje megvalósított-e bármit a célkitűzésekből. A fiatal zeneszerző-kritikus nyilatkozatában nem a kommunikációs cél, hanem a metakommunikációs tartalom a lényeges. A nemzedék, amelynek nevében szólt, nem tudta és nem akarta elfogadni a franciák megbotránkoztatóan meghirdetett „új kezdését" és „új spiritualizmusát". Még cum grano salis, azzal a csipetnyi sóval sem akceptálta, amellyel az efféle francia programokat mindig fogadni kell – azért nem, mert a zenei spiritualizmus kizárólagos letéteményesét a német típusú, Bartók által magyarított, nagy klasszikus hagyományban látta, annak védelmére esküdött fel, a végső harcra készen.[5]

Jemnitz Sándor is nagy terjedelemben foglalkozott a francia koncerttel, pontosabban szólva ő is elsősorban a Jeune France elhíresült programjával, amely az utolsó évszázadok európai zenéjétől elszakadva, egzotikus és spirituális ihletű forrásoktól remélte a megújulást. Míg Járdányi esztétikai-elvi síkon fordult szembe a franciákkal, Jemnitz szociológiai-művelődéspolitikai alapelvek tekintetében jelentett be ellenvéleményt. Abból, amit ő, az egykori Schönberg-tanítvány és Adorno-barát a művészi alkotás demokratizálásáról leírt, határozott rímek hallhatók ki a szovjet kommunista párt központi bizottságának formalizmusellenes zenei határozatával. Türelmetlenség csendül ki a hangból, művészeti demagógia, amely álságos módon a népre hivatkozik saját esztétikai értékrendjének érvényesítésében, arra a népre, amelynek se a védett, se a támadott esztétikai meggyőződésekhez nincs lényegi köze. Tudjuk, hogy Jemnitzből nem az újdonsült kommunista beszélt, hanem a művészet demokratizálására régen felesküdött szociáldemokrata. Tirádája éppen azért szomorít el, mert megsejteti, miért sikerült pár hónappal később a kommunistáknak oly könnyen a teljes magyar kulturális gondolkodás egyirányúsítása. Jemnitz valószínűleg csak akkor ébredt rá, miféle patkányfogók által engedte csapdába csalni magát, s milyen célok szolgálatát vállalta akarva-akaratlanul, amikor másfél évvel később kiverték kezéből a zenekritikusi tollat, azt a tollat, amelyet negyedszázada forgatott a Népszava munkatársaként, ha nem is mindig tévedhetetlen, de mindig bátor kézzel. Akkor talán már arra is rájött, hogy nem az ártalmatlan francia komponisták céljai és módszerei emlékeztetnek Hitler lakájaira:

> Valóban különös időket élünk. Egyfelől milliók [...] állnak talpra és indulnak el útjukon a legutóbbi három évszázad zenei kincsestára felé, hogy megismerjék, közelebbről és mélyebbről ismerjék meg [...] az ilyen remekművekből kisugárzó szépséget. S felelősségteljes, komoly és lelkes emberek fáradoznak azon, hogy e milliók útját megkönnyítsék, s az eddig kívül maradottak kulturális utánpótló munkáját meggyorsítsák. Rajongástól eltelt és a haladás ügyét egyaránt magasztosnak valló tanítók és tanítványok népi tömegei gyülekeznek ezen az innenső parton, és fiatalos ünnepélyességgel készülődnek a mesteri alkotások élvezetében való részességre. Másfelől pedig ott gyülekeznek már a blazírtak, a kulturális csömörben szenvedők, akik

[5] Uo.

korántsem túltápláltak, hiszen a valódi és örök művészeti javakból sohasem lehet túltáplálkozni, csupán az ésszerűtlen és mohó habzsolástól lehet átmeneti gyomorrontást szerezni. Ott gyülekeznek tehát, és fittyet hánynak a legutóbbi három évszázad zenei hagyatékára, a feltörő milliók vágyainak éberálmára, és elkívánkoznak e hagyaték túlságos civilizáltsága mellől. [...] Az első világháború után hasonló megmozdulást, a felajzott és legyengült idegeknek hasonló kívánságait tapasztalhattuk a francia képzőművészeknél. Akkor dadaizmusnak nevezték azt az áramlatot, amely vendéghajat és álszakállt ragasztott arcképes festményeire, mert gyermekként fellökni akarta a már túl magasra épített kártyavárat. Elvégre a felelőtlenül lázadozók [...] számára kártyavár és játék volt csupán, ami másoknak az életüknél is fontosabb. De hol van már a dadaizmus. [...] Aki civilizáltságunkat sokallja, amelyet mi csak kevesellni tudunk, aki barbárság felé sandít, mert leromlottságában csakis a nyers erő babonázza meg, azt mi mereven visszautasítjuk. [...] Mi még nem felejtettük el, hogy Hitler egyik lakája fennen hirdette: a bicska magától kinyílik zsebében, ha a kultúra szót hallja. Köszönjük, mi ebből nem kérünk.

Volt egy vonás a francia csoportosulás néhány képviselőjének zenei és szellemi arculatán, ami a programban meghirdetett spiritualizmussal egybe is vágott, meg összehasonlíthatatlanul túl is mutatott rajta: a katolicizmus, amit olykor a neo jelzővel toldottak meg. Azon személyiségek és körök szemében, akik és amelyek magával a katolicizmussal is szemben álltak, a francia zenével szemben mutatott ellenérzés egyik fő okát képezték a Jeune France meghatározó személyisége, Olivier Messiaen zenéjének és szellemének misztikus vonásai. Ez magyarázza, hogy amikor a francia katolicizmus e kiemelkedő képviselője a pluralista művelődési korszak egyik zenetörténeti fontosságú eseményének keretében Budapestre látogatott, a legszélsőségesebben vallásellenes erő, a kommunista párt nyilvánosan tudomást sem vett jelenlétéről. A Szabad Népben hiába keressük akár csak a puszta regisztrálását is a ténynek, hogy a Magyar Cecília Egyesület meghívására 1947 és 1948 fordulóján Budapestre jött, tanfolyamokat tartott és koncerteket adott a francia egyházzene, a francia zenekultúra három kiválósága: August Le Guennant, a párizsi Conservatoire tanára, az Institut Grégorien igazgatója, Olivier Messiaen zeneszerző-orgonista, és Yvonne Loriod zongoraművésznő, Messiaen műveinek tolmácsolója. Szerencsére ekkor még léteztek független sajtóorgánumok, s azok írhattak olyasmiről is, amiről a Szabad Nép megsemmisítően hallgatott. Részletes, személyes hangú és tanulságos beszámolót közölt a tanfolyamokról a Magyar Kórus, a Cecília-Egyesület nagy múltú lapja. Le Guennant a gregorián ének solesmes-i előadói elveibe vezette be az egyházzenészekből álló hallgatóságot a Zeneakadémia téli szünet miatt szerencsére üres, ugyanazon okból azonban sajnos fűtetlen 1. számú tantermében. A tanfolyamot a résztvevők gregorián-éneklése koronázta meg január 11-én a Szent István-Bazilikában tartott déli misén, amelyen Kodály is jelen volt. Messiaen két kurzust tartott: Debussy Pelléas és Mélisande-ját elemezte az egyiken, az orgona-rögtönzés titkaiba vezetett be a másikon. Gergely Ferenc Magyar Kórusban megjelent beszámolójának egyetlen mondata elég ahhoz, hogy megsejtsük, a revelációerejével hatott a hallgatóságra az a néhány pillanat, amikor a mester maga ült az orgonához: „Ilyenkor a hallgatóknak nagy élményben volt részük. Megnyilatkozott vendégművészünk sajátos zenei egyénisége és a tobzódásig színes fantáziája."[6] A magyar

[6] Magyar Kórus 18/1 (1948. február), 1379.

zeneélet intézményeinek feltétlen javára írandó, hogy a negyvenedik életévében járó Messiaen budapesti tartózkodásának jelentőségét teljes mértékben felmérték, és a lehető legtöbb helyen, az érdeklődők lehető legszélesebb körének akart alkalmat adni, hogy vele és műveivel megismerkedhessék. Egy hét alatt négy alkalommal szólaltak meg darabjai a fővárosban. Gaál Endre közli a Magyar Nemzetben, hogy hol: „A szerzői esték színhelye a Nemzeti Múzeum, a Rádió, Zeneművészek Szervezete, és Fészek Klub volt." Messiaen budapesti fogadtatásában ekkor még jóval nagyobb volt a rokonszenv és érteni vágyás, mint négy hónappal később, a Jeune France koncerten. Stiláris ellenvetéseket ugyan ekkor is leírtak kritikusok, például Jemnitz Sándor, ám a politikai esztétika felhangjaitól még az ő véleménye is jólesően mentes volt.[7] Mint sokszor, Messiaen látogatása után is Gaál Endrétől kapjuk a legtárgyilagosabb képet a magyar zenei közgondolkodásban nehezen elhelyezhető komponistáról és a benyomásról, amit a szakmában keltett:

> Amikor pro és kontra folyik körülötte Párizsban a vita, francia vendégünk értékelése nem lehet feladatunk. Messiaen folytatja Debussy vonalát, a 12 fokú skála disszonanciáiból markol, ám a mozdulat elegáns, választékos s ha az elvont spiritualizmus a mi kemény, izmos dallamokhoz szokott fülünk számára túlfinomult, az impresszió éppen a „más" volta miatt érdekes. Szereti a talaj fölött lebegő hangzást s már azért sem illethető Bartók vagy Kodály mértékével, mert az ilyen szerzők egymásba transzponálása sohasem helyes.[8]

[7] *Yvonne Loriod,* Népszava, 1948. január 8.
[8] Magyar Nemzet, 1948. január 8.

ÚJ SZERZŐK, ÚJ MŰVEK HETE
1947

1945 után tagadhatatlanul mélyreható változások következtek be a magyar művelődésben és művészi életben; a változások közepette azonban az első három békeév folytatását is képezte a háborús időszaknak. Ami a magyar zeneszerzők közszereplését illeti, a folyamatosságot legalább olyan mértékben magyarázhatjuk az ideológiák kontinuitásával, mint amennyire az őket valló-hordozó személyek azonosságával. Láttuk, hogy a zeneszerzők a negyvenes évek első felében számos követelést fogalmaztak meg; egyelőre nem látták okát, hogy ezeket elejtsék, és új jelszavakat keressenek. Részben változatlanok maradtak a követelések címzettjei is, hiszen ha nem is személy szerint, funkció tekintetében ugyanazokon az intézményeken múlott, mennyi teljesül belőlük. No persze nem a fő színtéren, ott, ahol – mint Kodály mondja – az idő és a nép eldönti, hogy elfogadja-e, vagy egyáltalán tudomásul veszi-e a zeneszerzők ajánlatát. Ám a zeneszerzők többsége mindig türelmetlen; úgy érzi, nincs ideje kivárni a végső ítéletet, melynek kimenetelében egyáltalán nem lehet bizonyos. Megelégszenek ők azzal, ha számításba veszi őket a piac, a művészetek fóruma, és annak reprezentánsai: a művészeti szövetségek elöljárói, minisztériumi hivatalnokok, zenekari intendánsok, operaigazgatók, rádiós műsorszerkesztők és hírlapi zenebírálók – bizonyos iróniával mondva: őket tekintik a nép képviselőinek.

A zeneszerzés intézményes promóciója a háború után nem indult zökkenőmentesen. Az első tél nyomorúsága fontosabbá tette a művészek anyagi támogatását, mint a szervezett művészettámogatást. Erre csak 1946/1947-ben érett meg a helyzet. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban elhatározták, hogy az 1943-as kezdeményezés elejtett fonalát felvéve, 1947 júniusában újra megrendezik a kortárs magyar zene hangversenyünnepét. Akkor Új Magyar Zeneművek Hetének nevezték, most szerényebben az Új Szerzők, Új Művek címet adták a sorozatnak, de a keretek nem változtak. A fesztivál most is három hangversenyből állott, és hajszálra megegyezett a műsor összeállítása is: mint 1943-ban, most is egyetlen zenekari és két kamarazenei hangversenyt finanszírozott a minisztérium. Színhelyül négy év múltán újra a Zeneakadémia nagyterme szolgált. Az 1943-as szemléről szólva, az ünnepi homlokzat mögé pillantva meg kellett állapítanunk, hogy a szerzők és művek kijelölését politikai előválogatás előzte meg. Többen, akik pedig a legméltóbbak között lehettek volna erre, származásuk miatt a negyvenes évek első felében nem kerülhettek műsorra sem a három hangversenyen, sem más, államilag vagy közületileg szubvencionált koncerten. Az 1947-es három hangverseny szerzői névsorát áttekintve feltűnik, hogy hiányzik róla a 43-as szemlén szereplők többsége. Hallgat szinte minden szerző, aki a harmincas évek végén és a negyvenes évek első felében főszerepet vitt a zenei közéletben, így Pongrácz Zoltán, Ádám Jenő, Horusitzky Zoltán, Hajdu Mihály, Kenessey Jenő, Tóth Dénes, Ottó Ferenc.

Távol maradtak, vagy távol tartották őket? Vajon árulkodik-e a válogatás lappangó politikai megkülönböztetésről? Óvakodunk egyértelműen állást foglalni. Hiszen nem

kapott szót Veress Sándor, Szervánszky Endre és Kadosa Pál sem, valamennyien politikailag igazán *jól fekvő* zeneszerzők. Feltételezhetnénk, hogy őket – beleegyezésükkel – azért nem válogatták be a műsorba, mert életkoruk és játszottságuk alapján igazán nem minősülhettek a szó szoros értelmében vett *új szerzőnek*. Vajon az a szempont érvényesült volna a program összeállításakor, hogy olyanok jussanak szóhoz, akik a koncertéletben egyébként ritkán szerepelnek? De akkor miért adta elő a Filharmóniai Társaság zenekara Farkas Ferenc Musica pentatonicáját? Esetleg a háború utáni mellőzés jóvátételeként? Mások hiába vártak kárpótlást azért, hogy az elmúlt két évben mind a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete, mind a zenekarok megfeledkeztek róluk. Valószínű, hogy néhányan ezekben az években kimondva-kimondatlanul persona non gratának, kegyvesztett személynek minősültek háború alatti aktivitásuk okán. Horusitzky Zoltán azután viszonylag hamar visszatérhetett a kortárs zene elismert képviselőinek sorába, Pongrácz Zoltánnak azonban évtizedeket kellett várakoznia, amíg nem hivatalosan rehabilitálták, Ottó Ferenc pedig soha többé nem szerezte vissza fiatalkorában elfoglalt státusát a zeneéletben. Igaz, elfogultsággal nem vádolható korai bírálatok szerint a mellőzésért nem az irányában esetleg megnyilvánuló politikai ellenségesség viselte a kizárólagos felelősséget.

Mindent összevéve, ha összehasonlítjuk az 1943-as és az 1947-es szemle szerzőlistáját, egyetlen nevet találunk meg mind a kettőn, a Gárdonyi Zoltánét. Gárdonyi 1906-ban született, a fesztivál idején éppen túllépte negyvenedik évét. Rendszeresen játszották műveit 1945 előtt és 1945 után is; hogy a fesztiválra mégis beválasztották, azt talán a jóvátételi szándék egy további altípusa megnyilvánulásaként értékelhetjük. Személyes integritásáért és elméleti tudásáért Gárdonyit a szakma mindig nagyra tartotta, zeneszerzőként azonban nem részesült kellő megbecsülésben. A válogatók nyilván ezt igyekeztek ellensúlyozni azzal, hogy a fesztivál első kamarahangversenyén műsorra tűzték vonósnégyesét. Farkas és Gárdonyi mellett mind az idősebb, mind az ifjabb szerzők évjáratait képviselte több olyan név is, amely a háború alatt sem hiányzott a műsorlapokról, ha az 1943-as fesztiválon nem is szerepelt. Az idősebbek közé sorolható Takács Jenőtől zenekari darabot játszottak, a háború alatt feltűnést keltve elindult legifjabb nemzedék képviseletében szóhoz jutott Maros Rudolf, Járdányi Pál és Sugár Rezső. Keveset, vagy egyáltalán nem szerepelt viszont a háború alatti években az 1947-es szemlén bemutatott zeneszerzőknek mintegy kétharmada. Négyen közülük az idősebb nemzedéket képviselték: Kósa Györgytől zongoradarabok hangzottak el, Jemnitz Sándortól a 4. zongoraszonátát játszották, a nagyzenekari hangversenyen pedig az 1900-as születésű Gaál Jenő vadonatúj Rapszódiáját és az 1891-ben született Kardos István hegedűre írott Concertinóját adták elő. Utóbbi két szerző hosszú pályafutásának talán ezen a pontján jutott legközelebb ahhoz, hogy kvázi hivatalos jóváhagyással a magyar zeneszerzés első vonalbeli képviselőinek sorába emelkedjék. Ez tudvalévőleg nem következett be, azért sem, mert a kritika bemutatott műveiknek csak kronológiai újdonságát ismerte el. Ha Kardos István hozzáférhető zenéjébe belehallgatunk, azt is megérthetjük, miért: a magyaros stíluselemek a szerző kezében olyan formába illeszkednek, amely inkább a Millennium idejének nemzeti zenéjére volt jellemző, mintsem a 20. század közepének korszerű stílusára.

A negyvenévesek nemzedékéhez tartozó Szelényi István és Ránki György vonós kamaraművet, illetve zongoradarabokat adatott elő a fesztiválon. Az újonnan fellépőket, a háború után indulókat Aschner György, Bánhalmi György, Halász Kálmán, Mihály

András és Sárai Tibor képviselte. Mindösszesen 18 zeneszerző kapott szót a három estén. Mint már a négy évvel korábbi bemutatósorozaton, és a magyar zenének számos későbbi fesztiválján, a szerzők szereplésvágyának engedve összeállított óriási műsorok azzal fenyegettek, hogy az áhítottal épp ellentétes hatást váltanak ki: ahelyett, hogy népszerűsítenék az új magyar zenét, dömpingjükkel elijesztik a hallgatóságot. Jemnitz Sándor mint kritikus, az első hangversenyen ugyan kellemesen csalódott annak láttán, hogy

> [...] a hangversenysorozat első estjére az érdeklődők meglepően nagy számmal jelentek meg a Zeneművészeti Főiskola nagytermében, ahol Ferencsik János karmester a filharmóniai zenekar élén nyolc új művet mutatott be.[1]

Zenekari hangversenyek általában nagyobb közönséget vonzanak, mint kamarazenei műsorok, és bizonyára az első koncerten volt a legnagyobb a hivatalos reprezentáció is: itt akart mindenki mindenkit látni és mindenki mindenkinek megmutatkozni. A további esteken a terem nem mutatott ilyen örvendetes képet: Szenthegyi István elárulja, hogy „a közönség, főként a kamaraestéken, meglehetősen részvétlen maradt". Sajnálatos, hogy így volt – annál is inkább, mert a három hangverseny közül éppen az elsőként sorra került zenekari est cáfolta leginkább a dialektika első alaptörvényét: a mennyiség vonakodott átcsapni minőségbe. Az okok egyikére már céloztunk: a vezető szerzők puszta előzékenységből átengedték a terepet a fiataloknak, és a korábban ritkán szóhoz jutottaknak. Ez részben magyarázhatja a bemutatott művek erőtlenségét, de bizonyára nem teljes egészében. Szenthegyi István, aki a legátfogóbb kritikát írta a három hangversenyről a Zenei Szemle lapjain, mindenesetre meglehetős kedvezőtlen általános következtetéseket vont le a szemlén hallottakból. Beszámolójában olvashatjuk azt az összegező megállapítást, amit azóta sokszor idéztek a háború utáni évek magyar zenéjének jellemzésére:

> Őszintén megmondjuk hogy az Új szerzők, új művek seregszemléje a magyar muzsika jelene és jövője szempontjából nem biztatta meg a szorongó hallgatót abban a mértékben, ahogyan elvártuk volna. Izmokat szerettünk volna fölfedezni muzsikánk fejlődő organizmusában, izmos tagokat, a csontokban velőt, életerőtől duzzadó mutatkozását valami szerény magyar őserőnek. Elvégre Bartók és Kodály nyomában szántanánk. [...] Érdekes: mintha nem volna alattunk mélység, körülöttünk világörvény, bennünk zűrzavar és téboly: a kor magyar zenéjének e három estén át hallatott hangja mindebből alig sejtetett valamit. Táncolunk a mélységek forró élete fölött, néha cincogunk, néha fütyörészünk – és félünk lenézni a mélybe.[2]

Tudjuk, hogy a negyvenes évek magyar zenéje termett olyan műveket is, amelyek igenis lenéztek a kor mélyébe – így Veress Sándor Ágoston-zsoltára, amely 1947-ben még bemutatójára várt, vagy Kadosa háború alatt komponált művei. Elhangzottak a fesztiválon ambiciózus, a klasszikus hangszeres stílus igényével föllépő művek is, például Járdányi Pál kétzongorás Szonátája. De kétségen kívül túlsúlyba kerültek a könnyebb műfajok és

[1] *Jemnitz zenekritikái,* 401.

[2] Szenthegyi István, *Új szerzők – új művek. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium bemutató-hangversenyeiről,* Zenei Szemle 3. sz. (1947. szeptember), 179–180.

hangvételek, s hogy ez bekövetkezhetett, az bizonyára annak is betudható, hogy a rendelkezésre álló anyagból nehéz lett volna egészen más karakterű műsorozatot összeállítani. Szenthegyi István megállapítása is tanúsítja, hogy a magyar zene ekkor már alaposan benne járt a divertimento-, szvit- és szerenád-korszakban. Persze ebben a stílusban is születtek értékes kompozíciók. A klasszicista lírai divertimentizmus érett termékeként szólalt meg a zenekari hangversenyen Farkas Ferenc Musica pentatonicája. Ugyanebbe a kategóriába, a divertimento-stílusú és -igényű művek közé sorolhatjuk – a technikai tudás és a szellemi igényesség eltérő fokán – Maros Bábjáték-nyitányát, Székely Endre Szvitjét és Sárai Tibor Vonósszerenádját.

Sárai 1919-ben született, a harmincas-negyvenes évtized fordulóján magánúton tanult komponálást Kadosa Pálnál, de zeneszerzőként lényegében csak most, az 1947-es hangversenysorozaton mutatkozott be nagyobb nyilvánosság előtt. A kritikai visszhang arra vall, hogy a 28 éves szerző mesterdarabja az előadott művek sorából legalábbis kivált, ha nem is magaslott ki: Jemnitz tiszta munkáról, egységes stílusról, gondos megcsinálásról beszél, Szenthegyi erős polifon érzéket ismer föl. Az utókor megerősítheti a kortárs kritikusok diagnózisát: Járdányi pár évvel korábbi Sinfoniettáját, Farkas Ferenc Musica pentatonicáját követve, Szervánszky 1947-re keltezett Vonósszerenádját megelőzve, Sárai szerenádja igazán értékes és semmiképp sem a legkönnyebb, legkevésbé *mélybe-lenéző* láncszemként illeszkedik a negyvenes évek vonószenekari darabjainak sorába. Nem mintha túlbecsülné a műfaj és önmaga lehetőségeit és adottságait, és bartóki vonószenenekari művek mélységeivel kívánna vetélkedni. Nem lép túl a szerenádkereteken, a nemes szórakoztató szándéknál nem táplál messzebbre tekintő ambíciót. Ám a maga meghatározta formákat elismerésre méltó igényességgel tölti ki, s a technikai csiszoltság megadja a zenének azt a súlyt, amit a kifejezésbe, a zenei hangulatok egymásutánjába talán nem is akar belesűríteni; ha a tartalom nem is különösebben mély, a műnek mindenesetre megvan a maga egészséges zenei teste, a maga három dimenziója. Sárai a magyar divertimentizmus jellegzetes világos tonalitását használja, az e alaphangnemben különböző modusok játszanak együtt, uralkodó mixolíd alapszínnel. A dallamosságot az úgynevezett *Fortspinnung* (továbbszövő) technika viszi előre. Ez a néha túltengő kánonhajlammal és bőkezűen elhintett metrikus játékokkal együtt arra az etűdszerű neobarokk írásmódra példa, amit más kor- és generációtársak műveiben is megfigyelhetünk. Egyik menekülési útja volt ez a fiatal zeneszerzőknek a veszélytől, amely sokszor fenyegette a népdalra alapozott magyar stílust: hogy a hangszeres tételek dalformákká egyszerűsödnek. A szakadatlanul továbbszőtt skála-dallamosság annyira egységes, hogy Sárai kompozíciója inkább ciklikus variációsornak, mint többtételes műnek hat. Nyilván nem a szerző formai szándéka ellenére: a négy szakasz attacca, megszakítás nélkül követi egymást, s a paraszttáncos finálé után következő szép kóda elérzékenyülten visszatekint a kezdet bartókos dallamára.

Több korábban íródott darab mellett, amelyekről megemlékeztünk már e lapokon, az 1947 júniusi miniszteriális szemle kamarazenei műsorán elhangzott Sugár Rezső Hegedű-zongoraszonátája is. Műjegyzéke 1946-ra datálja, vagyis a vonós Triószerenád és a zongorára írott Barokk szonatina után ez volt az 1942-ben végzett Kodály-növendék harmadik igényes kamaraműve. Szenthegyi István határozott értéknek nyilvánította, és megállapította, „magyar érzésvilágban fogant, de megformálásában [...] franciás finomság" érződik. A kései hallgató a jellemzés mindkét megállapításával egyetérthet. Valóban olyasfajta szolid szerénység és rajzosság jellemzi a szonátát, különösen az első

tételt, amit itt, Kelet-Európában általában franciásnak érzünk. Másfelől világosan kihallatszanak a magyar népi melodika hangsorai és motívumai, sőt a második tételben talán más Kárpát-medencei hangok is, amelyekkel Sugár bizonyára Bartók hegedűzenéjének közvetítésével kötött ismeretséget. Ugyancsak Bartók sugallhatta a mű kéttételes, inkább rapszódia-, mint szonátaformáját: első tétele Allegro moderato, vagyis mérsékelten gyors tempójú, hármasütemű *air*, a második gyors, folklórelemekkel játszó tánc. Sugár Rezső korábbi kamaraműveinek tartózkodó érzelmessége átjárja a Hegedűszonátát is. Ez a tartózkodás igazán finom hatásokat teremt a mélázó hangulatú, a moll alaphangnemű, szonátaformájú első tételben, amelyben ritkásan felrakott, fanyar ízű, finoman elszínezett zongoraharmóniák emelik ki és gazdagítják a tudatosan visszafogott lírával éneklő hegedűszólamot – ez egyébként különös módon a századelő magyar hegedűmuzsikájára, Kodály Adagiójára és Bartók Ideális-portréjára emlékeztet. Az energikus, barbaro-vonásokat sem nélkülöző második tételt Sugár ugyancsak karcsú, inkább jelzésszerű vonalakkal vázolja fel; benne időbeli és ambitusbeli terjedelmükben egyaránt kicsiny, apró motívumokkal, szabálytalan ritmusokkal folytat szellemes játékot. Legszebb, legjellemzőbb pillanata azonban éppen az, amelyben a kóda előtt kilép a táncos alapkarakterből, és távolról, szép melankóliával szemléli önmagát. Megragad és elgondolkodtat a belső distancia: vajon személyiség és alkat hangolja-e a zenét ilyen fedett tónusokra, vagy a későn jöttség, az utószületettség érzete, az a tudat, hogy a típusok, a mondandók, a formák, amelyekből a zene építkezik, már megszólaltak egyszer, teljes eredetiségükben és életerejükben, és az, amit az ifjú szerző a hallgató elé tár, voltaképp nem több, mint régebbi, nagy művek tükröződése?

BARTÓK-VERSENY
1948

1946-ban Európában beköszöntött a zenei versenyek nagy évada; mintha győztesek és legyőzöttek a zene jegyében igyekeztek volna feledtetni a közelmúlt, szörnyű éveket, és kifejezni, hogy képesek egymásra találni akkor is, ha versengenek egymással. E szép és tiszta olimpiai időszak zenei találkozói, a genfi, párizsi, scheveningeni versenyek az emberi és művészi szabadság légkörét árasztották. Lelkesítő kisugárzásuk érlelhette meg a magyar zeneélet irányító személyiségeiben a gondolatot, hogy az 1848-as forradalom centenáriumának évében összehívják Budapestre a világ zenész ifjúságát. Összehívják – vajon ki más égisze alatt, mint az eltávozott Bartók Béla, akit már életében az emberi és művészi szabadságvágy jelképeként ünnepelt a zenei közszellem? A gondolatot tett követte; 1948 őszén a Magyar Művészeti Tanács, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, a Magyar Rádió s a Zeneművészeti Főiskola közösen rendezett nemzetközi zeneszerzés- és modern zenei előadóművészeti versennyel és gazdag műsorú fesztivállal tisztelgett Bartók emléke előtt. Mire a szép terv megvalósult, a politikai légkör már nem kedvezett a szabad, előzetesen felállított tabukat nem ismerő zenei versengésnek úgy, mint a megelőző egy-két évben. Egy mondat erejéig a verseny és fesztivál főtitkára, Kadosa Pál is kénytelen volt elismerni ezt, amikor a Zenei Szemle hasábjain megvonta a rendezvények mérlegét: „a fiatal művészek budapesti találkozója a nemzetközi forgalomból jelenleg eléggé kieső és ezenfelül még agyon is ócsárolt, agyonrágalmazott Kelet-Európában zajlott le".[1] Hozzátette persze, hogy ez a tény csak növelte a verseny jelentőségét. Visszatekintve azonban kimondhatjuk, hogy csak akkor növelte volna, ha a verseny valóban Kelet-Európa nyitottságát, még inkább további nyitva tartását bizonyítja és biztosítja. Valójában a fordítottja történt; a Bartók-verseny és fesztivál nyitány helyett záróakkordot ütött meg, nem ismétlőjelet, hanem kettősvonalat húzott az addig eltelt művészileg szabad évek végére.

A klausztrofóbia, amiről Kadosa szavai akarva-akaratlan hírt adnak, csak az utolsó hónapok közérzetére telepedett rá nyomasztó súllyal. Közép-Európa keleti fele, benne Magyarországgal, az 1948 őszét megelőző két évben számottevő mértékben részesült a nemzetközi művészeti forgalomból. Pódiumain egymást érték a vendégek, s a hangversenyek reprezentatív válogatást kínáltak a kortárs zene terméséből. Többletet mutatott a külforgalom a kiviteli oldalon: 1946 és 1948 között az ifjú magyar muzsikusok valósággal kirajzottak a Nyugat nagy zenei versenyeire, és tömeges sikereket arattak. Külön fejezetben lehetne és kellene bemutatni a negyvenhat-negyvennyolcas győztes és helyezett előadók személyét, annál is inkább, mivel közülük többen a verseny után Magyarországon kívül folytatták pályájukat. Voltak persze olyanok is, akik jószántukból, vagy akaratuk ellenére Magyarországon maradtak vagy rekedtek, legalábbis a következő

[1] KADOSA Pál, *A Bartók-Versenyek és a Bartók-Festival mérlege,* Zenei Szemle 8. sz. (1948. december), 389–390.

emigrációs lehetőségig, 1956–1957-ig. Közéjük tartozott az 1947-ben Párizsban a zongoraverseny első díját elnyert Schneider Hédi. Pályája az ötvenes évek első felében Magyarországon bontakozott ki – kellene írnunk közhelyszerű fordulattal, ha nem az ellenkezője következett volna be. A pálya éppenséggel nem bontakozott ki olyan távlatokban, ahogyan a kezdet ígérte és a művész elvárta. Ilyen esetben a kibontakozás elmaradásáért az egyéni képességek korlátaira éppen úgy gyanakodhatunk, mint a kedvezőtlen körülményekre. Korabeli dokumentumok tanúsága szerint maga Schneider Hédi az ötvenes évek magyarországi hangversenyéletének szűkös lehetőségeit, a fellépések korlátozott számát, a verseny hiányát, a bezártságot okolta viszonylagos sikertelenségéért, és az első adandó alkalommal, 1956-ban ő is az emigráció útjára lépett. Büntetésképpen rádiós hangfelvételeinek többségét a következő években törölték vagy kiselejtezték. Kevés, véletlenszerűen megmaradt bejátszása közül a zeneszerző személye miatt is illeszkedik képsorozatunkba Székely Endre 2. zongoraszonátája. Székely zongoraművéről szólva későbbi évkörbe ugrunk előre: a darabot az ötvenes évtized kezdetén lezajlott, számára egzisztenciálisan megsemmisítő következményekkel járó zenepolitikai viták után, sztálinvárosi száműzetésben írta 1953-ban. Pártjának az őt ért megpróbáltatások ellenére rendületlenül hűséges katonájaként kísérletet tett a szovjet minta nyomán kiadott jelszó megvalósítására: a szocialista realizmusnak a 19. századi formák és stílusok ihletéből kell megszületnie. A 19. századból vette át a fantáziaszerűen romantikusnak szánt, valójában kontrollálatlan szonátaformát; és a 19. és 20. század magyaros nemzeti zeneirányai között nem a legszerencsésebben egyensúlyozó rapszódiastílust.

Lépjünk most vissza kiindulópontunkhoz, az 1948 őszén lebonyolított Bartók-versenyhez, annak is izgalmas politikai összefüggéseihez. A Bartók nevével fémjelzett zeneszerzési versenyt esztétikailag semleges formában írták ki, a két díjnyertes magyar vonósnégyes stílusát is mindennemű külső politikai nyomástól függetlenül alakította ki szerzője, és ugyancsak minden bizonnyal politikamentesen hozta meg ítéletét a zsűri. Kevésbé sikerült mentesíteni a politikai behatástól az előadóművész-verseny műsorát. Kötelező anyagának gerincét ugyanis – ahogy Kadosa Pál minden szocialista realista köntörfalazás nélkül leírta összegzésében – „modern muzsika és elsősorban Bartók művei képezték". Különös szóhasználat, ha meggondoljuk, hogy a cikk megjelenése idején már régen megkezdődött a szovjet kommunista párt modernzene-ellenes offenzívája, s hogy már nyáron összeült és határozatot hozott Prágában a világ haladó – értsd: a szovjet típusú kommunista doktrínára nolens-volens fölesküdött – zeneszerző-társadalmának küldöttgyűlése. Ott erős szavakkal elítélték a kortárs zene közelmúltját és jelenét, lényegében a teljes nemzetközi modernizmust. Vajon a magyar művészetpolitika oly szabadnak érezte még magát 1948 őszén, hogy a modern zenei versennyel nyíltan ki merte hívni Zsdanov irányelveit? A történelmi hűség kedvéért rögzítsük a tényt, hogy a modern zenei verseny és fesztivál megrendezésének eszméje jóval azelőtt megfogant, mint hogy a szovjet párt meghirdette volna frontális modernizmus-ellenes támadását. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, a Zeneakadémia és a Magyar Művészeti Tanács illetékesei már 1946. október 30-án, a kultuszminisztériumban tartott értekezleten döntöttek a Bartók Béla emlékverseny megrendezéséről, a verseny időpontjául pedig 1947 szeptemberét tűzték ki.[2] A tervezés stádiumában a modern zenei jelleg még határozottabban kidomborodott, mint a végső megvalósításban. Kadosa Pál így emlékezett:

[2] *Iratok a magyar zeneélet történetéhez* I, 124.

A versenyt előkészítő legelső ankéton felvetődött az a gondolat, hogy a verseny anyaga kizárólag modern muzsika legyen. Hiszen ezen a versenyen nem azt akartuk megállapítani, hogy ki a jobb, vagy legjobb zongorista, hegedűs – hanem azt kutattuk, ki a jobb interpretátora az új zenének! Ezt az elgondolást az ankéton résztvevők túlnyomó többsége magáévá tette.

E határozott elképzelés „az idők folyamán, a verseny dátumának tologatása közben elsikkadt" – folytatja Kadosa, és valóban: a tologatás már 1947 februárjában megkezdődött, méghozzá részben kimondottan propagandacélokra hivatkozva. A Magyar Művészeti Tanács beadványából idézünk:

Kérjük, hogy a Bartók Béla emlékverseny az 1848-as centenárium évében március 25-e (Bartók születésének évfordulója) körül kerüljön lebonyolításra, mint ennek az évnek egyik legfontosabb és legkiemelkedőbb eseménye. [...] Kétségtelenül jelentősebb és maradandóbb emlékmű lesz a külföldről ideutazók számára a centenárium évében ünnepélyes külsőségek között rendezett nagyszabású verseny.[3]

Keresztury Dezső kultuszminiszter sokáig ragaszkodott az eredetileg kitűzött időponthoz, ám a Bartók Fesztivált végül 1948 márciusánál is későbbre, az év őszére halasztották. Tény tehát, hogy a Bartók-verseny és fesztivál véletlenszerűen csöppent be a posztzsdanovi korba. Ekkor mindenesetre sajátos, ellentmondásos felhangokat kapott mind a tisztelgés Bartók szelleme előtt, mind pedig a 20. század zenei modernizmusának szentelt bemutatósorozat. Negatív előjellel leírhatjuk: ahogyan a politikai fordulat, a nemzeti szabadságvesztés meghamisította az egész 1848-as centenáriumi ünnepségsorozatot, ugyanolyan hamis felhangokat kapott a Bartók Fesztivál modernista kiállása. Hogy megtartását mégis engedélyezték, annak végső politikai oka nyilván a félelem volt a nemzetközi botránytól, amit az évek óta beharangozott rendezvény lemondása okozott volna. Bizonyára ki akarták használni a fesztiválból kinyerhető propagandisztikus hasznot is – a rendszer tüntetett a művészi élet szabadságával, mert még bizonytalanul ült a nyeregben, és legalábbis elméletileg igényelte a nyugati szimpatizánsok támogatását. Azt is feltételezhetjük, hogy a verseny idején, vagy legalábbis azt közvetlenül megelőzően még a kommunista doktrína leghűségesebb kiszolgálói sem voltak tökéletesen tisztában azzal, mit is vár tőlük a gazda, milyen fokú türelmetlenség jellemzi majd az új zenei gondolkodást. Legfeljebb a szovjet művészek látványos távolmaradásából gyaníthatták, hogy faux pas-t követtek el. Mindeme negatívumok ellenére, a Bartók-verseny és fesztivál felbecsülhetetlen pozitív jelentőséggel bírt a magyar elit zenekultúra történetének adott pillanatában. Bármi is következett utána, bármit suttogtak a politikai kulisszák mögött már az eseményekkel egy időben, az ünnepség sikeresen lezajlott, és maga után hagyta annak büszke tudatát, hogy a magyar zenekultúra bátornak bizonyult: Bartók ünneplésével igazolta önnön európéer mivoltát.

A modernizmus- és formalizmusellenes szovjet-kommunista zenepolitikai tanok lényegi tartalma az, hogy az új zene és a közönség közötti kétségtelen elidegenedésért a zene a felelős: a komponisták eltévelyedtek, és letértek a népiség, a realizmus útjáról. A klasszikus avantgarde ezzel szemben azon az álláspontón van, hogy a közönség és

[3] Uo.

a modern zene rossz viszonyát előbbi képzetlensége okozza, és ez ellen – a közönség érdeklődésének felkeltéséért – mindenféle nevelőeszközzel küzdeni kell. Hogy mennyire a klasszikus avantgarde álláspontból kiindulva tervezték el a Bartók-versenyt, megtudjuk Kadosa Pál nyilatkozatából, amely megjelenése idején már erősen anakronisztikusnak hatott:

> Miért rendeztük meg [...] a Bartók zenei versenyeket? Azért, mert arra számítottunk, hogy a verseny kínálta izgalom legyőzi a közönség – utóbbi időben sajnos túlságosan gyakran észlelt – közönyét a komoly zenei produkciókkal szemben. Ez a közöny talán még fokozottabb, ha modern zenéről van szó. Az eredmény azt mutatta, hogy kalkulációnk helyes volt. A verseny-szellem győzött: a zongoraverseny döntőjére zsúfolásig megtelt a Zeneakadémia nagyterme. Meg kell említenem, hogy a mi magyar közönségünk viszolygása a modern muzsikától korántsem olyan nagymérvű, mint azt sokan elhitetni szeretnék, és mindenesetre sokkal kisebb, mint zenekritikusaink vagy előadóink nagy részének húzódozása. Közönségünk gyakran nagy megértéssel, sőt hálásan fogadja az új zenét, s míg másutt zeneírók és előadók hősies küzdelmet vívnak a modern muzsika elfogadtatásáért, nálunk a közönség szívesebben hallgatja meg az új zenét, mint amilyen szívesen előadóink játsszák, vagy zenekritikusaink foglalkoznak vele. Fiatal előadóink aránylag sokkal nagyobb számban és – tegyük hozzá – lényegesen jobb eredménnyel szerepeltek a genfi vagy párizsi versenyeken, mint a Bartók-versenyen, és a versenyt követő modern zenei fesztiválon szereplő művekről egyáltalán nem jelent meg behatóbb beszámoló a napisajtóban.

Fájdalmas ellenpontja volt a zeneszerzői versenyen elért magyar sikernek, hogy a honi zongoristák és hegedűsök kontingense csupán felduzzasztott létszámával hívta föl magára a figyelmet, a teljesítmények messze elmaradtak a várakozástól. A Zenei Szemle statisztikája részletekbe menően tájékoztat a versenyen induló zenészek nemzeti hovatartozásáról. Három előadó-művészeti ágban – zongora, hegedű, kamarazene – összesen 61 személy, illetve 5 együttes nevezett; 46 zongoristából 22, 15 hegedűsből 8 a magyar; magyar volt továbbá mind az öt benevezett vonósnégyes-társaság. A középdöntőbe jutott 24 zongoristából 9 volt magyar, 6 hegedűsből 3. A zongora-döntőben 10 versenyző játszott, közöttük 3 magyar; a legjobb magyar versenyző, Bánhalmi György csak a harmadik díjat vitte el a boroszlói születésű, akkor jeruzsálemi illetőségű Peter Wallfisch és Paul Badura-Skoda mögött. A zongoraverseny győztese 1952-ben Londonban telepedett le, és koncertező művészként, valamint a Royal College of Music tanáraként kiemelkedő pályát futott be. Magyarországon ismertebben cseng Paul Badura-Skoda, a zongoraverseny második helyezettjének neve; előadói személyiségével elsősorban az osztrák-német klasszikusok tudós előadását kapcsoljuk össze. A hegedűversenyt Sirio Piovesan nyerte meg Bartók Hegedűversenyének előadásával. Tegyük hozzá, az 1917-ben Velencében született hegedűs tiszteletbeli magyarnak számított, mivel 1938-tól Magyarországon élt, és Zathureczkynél végezte posztgraduális tanulmányait; később Pécsett tanított a Takács Jenő vezette konzervatóriumban. Itáliába visszatérve sem lett hűtlen Bartókhoz: nevéhez fűződik a Hegedűverseny első előadása Itáliában (1953 Velence). A kamarazene-versenyben egyértelműen kiemelte a zsűri a Tátrai-kvartettet, és jutalmazta a Bíró-vonósnégyest. A Tátrai vonósnégyes múlhatatlan érdemeket szerzett a magyar zeneéletben. Rövid évek, sőt hónapok leforgása alatt főszereplőjévé vált

a magyar hangversenypódiumoknak mint a műfaj egyetlen európai rangú honi művelője, amely ráadásul bizonyos tagváltozások és elkerülhetetlen belső súrlódások ellenére évtizedeken által stabil maradt, szemben a vele egy időben bejelentkezett fél tucat vonósnégyes-trónkövetelővel, amelyek a Waldbauer, a Léner, a Székely és a Végh társaság nyomdokába igyekeztek lépni. Tátraiék másfél-két évtizedre meghatározták a Bartók-vonósnégyesek magyarországi előadási stílusát, oroszlánrészt vállalva e remekművek terjesztésében és megismertetésében a honban és a világban. Bartók-versenyről lévén szó, magától értődik, hogy első helyüket is Bartók-vonósnégyes előadásával vívták ki. Annak idején mások mutatták be, az utókor azonban a Tátrai kvartett felvételéről ismerheti meg az 1948-as Bartók-verseny zeneszerzői tagozatának két díjazott darabját is.

A Bartók-ünnepségek céljából, jellegéből, a névadó életművéből következett, hogy keretében zeneszerzői versenypályázatot is kiírtak, mégpedig a Zenei Szemle híradásából tudhatóan eleve vonósnégyes-komponálásra. Volt is visszhangja a felhívásnak, 103 pályaművet nyújtott be 14 angol, 21 francia, 13 magyar, 11 olasz, 9 svájci, 5–5 belga, csehszlovák, svéd, és számos más nemzetiséget kisebb számban képviselő zeneszerző (szovjet nem volt közöttük). Ahogy mondani szokás: jól értesült források szerint politikai szempontok indokolták, hogy a zsűri visszatartsa az első díjat. Járdányi Pál és Tardos Béla osztozott a második díjon, az ugyancsak megosztva kiadott harmadik díjat Jean Martinon és a csehszlovák színekben induló Ferenczy Ottó kapta. A négy díjazott életműve fémjelzi a verseny tisztes színvonalát; a többi, név szerint ismert résztvevő közül a továbbiakban senki sem játszott országa határain túlmutató szerepet a zeneszerzésben. Semmi okunk kétségbe vonni, hogy a Kodály iskolájában nevelkedett ifjú magyar zeneszerző-nemzedék két képviselője, akik mindennapi táplálékként éltek a 20. század legnagyobb vonósnégyes-zenéjével, a Bartókéval, a technikailag és érzelmileg legintenzívebb vonósnégyeseket produkálta a mezőnyben. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a döntés pillanatában a bírákban a legkisebb kétely sem merülhetett föl aziránt, hogy a megosztott második díj mindkét felét magyar szerző művének ítélik oda. Elég volt néhány ütemet átfutniuk a partitúrákban, és a stílus, a nyelv alapján máris azonosíthatták a művek szerzőinek nemzeti hovatartozását. Ezért talán nem nélkülöz minden alapot a feltételezés, hogy a két mű kiemelése az értékek elismerése mellett a rendező ország irányába tett gesztus is volt.

Járdányi Pálról a kortárs közvéleményben erősen tartotta magát a vélemény, hogy Bartók-epigon. Bizonyos fokig jó okkal: emlékszem, sok évvel ezelőtt milyen kínosan éreztem magam, amikor egy ízben a rádiót bekapcsolva hosszú másodperceken át próbáltam az éppen közvetített vonósnégyesről megállapítani, melyik Bartók-opuszból való; aztán rádöbbentem, egyikből sem, hanem egy elszánt Bartók-követő művéből – mint utóbb kiderült, Járdányi Pálnak az 1948-as zeneszerzésversenyen díjat nyert 1. vonósnégyeséből. A harcos Bartók-epigonizmus, amit Járdányi pályakezdő munkáit áttekintve felismertünk, magától értődően még erősebben érvényesült a vonósnégyesben. Hiszen itt az utód ahhoz a médiumhoz nyúlt, amelyet a mester talán minden másnál erősebben formált saját képére és hasonlatosságára. Félrehallhatatlan például a bartóki ihletése a fantáziaszerű, lassú tempójú, szabad ritmusú, ékítményes, ostinatokíséretes lírai epizódnak, amely a kvartett 1. tételében a szabályszerű kidolgozási szakaszt helyettesíti. Figyelmesebb olvasás persze ebben a részletben, meg más helyeken is felfedezi a Járdányit Bartóktól elválasztó vonásokat. Mindjárt az 1. tétel kezdetének pásztori g-líd hangneme, áttetsző, bensőséges, kissé személytelen kvartdallamossága,

a forma szonatinaszerű egyszerűsége jelzi, hogy a fiatal zeneszerző vonósnégyes-írásmódja lágyabb, mondhatni gyermekibb, mint a mesteré, akár annak legszelídebb pillanataiban is. Később fel-feltűnnek olyan iskolás modulációk, olyan tiszta hármashangzatos felületek, amelyek idegenek a Bartók-stílustól, de kodályosnak sem nevezhetők: ez a legifjabb tanítványok nemzedékének különös, neotonális posztklasszicizmusa, amely furcsán elidegenített benyomást kelt épp azon pillanatokban, melyekben a legbensőségesebb hangon kíván megszólalni.

Járdányi a Bartók-kvartettek szerkezeti megoldásainak tanulságaira alapozza vonósnégyesének háromtételes formáját. Igyekszik az anyagokat a ciklikus elv szerint rendezni, úgyhogy a tételsor egyszersmind variációsorozatot is alkot: a későbbi tételek a korábbiak tartalmait fejlesztik tovább, vagy alakítják át más karakterré. Még a kevésbé beavatott fül is nyomban érzékeli, hogy a harmadik tétel, e tüzesen gyors hatnyolcados dudatánc a maga g-tonalitásával és exponált líd kvartjával az első tétel karakterváltozata. Stílusjegyek, melyek alapján egyetérthetünk a Zenei Szemle kritikájával:

> [...] a vonósnégyes-technikát fiatal kora ellenére szinte tökéletesen kezében tartja, minden felrakásán a biztonság, a hangzások teljes ismerete, bizonyos fölény érezhető [...] formáin nemcsak a jó zenei formaérzék, hanem a teljes formai tudás is tükröződik, amelyben soha nem hagy kívánnivalót, mindig tökéletesen kiegyensúlyozott és kielégítő.[4]

Járdányi vonósnégyesének e *kész* volta bizonyára nagymértékben a tehetségen, az adottságokon is múlott, de azért valamelyest talán azzal is magyarázható, hogy az 1940-es évtized legelejétől, húszéves korától a sors és a sorsot alakító hatalmak (elsősorban Kodály) kegyeltjeként futotta be addigi pályáját. Ugyanezt nem mondhatjuk el a másik díjazottról, Tardos Béláról. Egész évtizeddel idősebb volt Járdányinál, de addigi pályáját jószerivel végig a zeneéleten kívül futotta be; az utolsó periódust – Járdányi nagy kiugrásának korszakát – közvetlen egzisztenciális fenyegetettségben. Hogy az ő vonósnégyes-technikája Járdányiéval ellentétben nem mondható késznek, az bizonyára e sorsszerű okokkal is összefügg. De valószínűleg Tardos egyéniségével is. Olyanfajta személyes közlés-, vagy inkább elbeszélésvágyat érzünk ki a mű legjobb pillanataiból, ami föltétlenül erősebb Járdányiénál, de amit vonósnégyes-kordába fogni csak a Tardosénál sokkal keményebb, erősebb tehetség lehetett volna képes. A nyitótétel atmoszferikus bevezetéssel, elmosódott, szordinált trillákból kialakuló háttérhangzással, teljes metrikus bizonytalanságban kezdődik; csak jó idő múltán szól bele a háttérzenébe a főtéma dallamtöredéke a magas gordonkán. Amit a bevezetésben hallunk, az jellemző az egész tételre: Tardos az effektusokat – közöttük a líraiakat, meg az ellenkező előjelű, akaratos, mozdulatszerű unisonókat – előnyben részesíti a klasszikus motivikus munkával szemben. Epikusan, regényesen, körülményesen formál; az első tétel a maga jóval több mint 300 óriásütemnyi terjedelmével, gyakori tempóváltásaival, sokszoros visszatéréseivel, tématranszformációival és variativitásával a teljes szonátaciklust magába foglaló késő romantikus szonáta formáját idézi, és valósággal feleslegessé teszi a folytatást. De van folytatás, méghozzá bőséges. Okkal állapította meg a kortárs kritikus: „még a szakképzett hallga-

[4] Szé– [Székely Endre], *Két díjnyertes vonósnégyes,* Zenei Szemle 8 sz. (1948. december), 449.

tó is bizonytalanságban marad az első tételt követő rész tekintetében: vajon két vagy háromtételes-e a mű?" A partitúra három tételt jelez; a második tétel *semplice*, azaz egyszerű karakterjelzésű monológ, amely kilenc- és négynegyedes ütemeket váltogatva tizenháromnegyedes dallamsorokban lebeg tova. Hogy a zeneszerző valamiféle ki nem mondott programot követ, ami technikailag irracionális eredményekre vezet, azt sajnálatosan bizonyítja a 2. és 3. tétel bizonytalan összekapcsolása. Kotta szerint a lassú tétel végére attacca, vagyis szünet nélkül kellene következnie a parasztos – előírás szerint rusztikus – zárótételnek. A lassú tétel záró szeptimhangzata után azonban három teljes ütem szünet van előírva; ez a lassú tempót tekintetbe véve gyakorlatilag tételek közti szünetként hat. A finálé kanásztáncszerű, nem különösebben ihletett zene, közhelyszerűségén nem sokat javít, hogy többször feltűnik benne a második tétel *semplice* dallama.

Tardos Béla késő romantikus, szétfolyó, kevéssé fegyelmezett vonósnégyese a visszatérések tanúsága szerint éppen úgy törekszik a ciklikusságra, a programszerű egységre, mint Járdányinak legalábbis két szélső tételében tömör, szorosan szervezett posztklasszicista műve. Rokonságot fedezhetünk fel a két mű tematikájában is: Tardos vonósnégyesének főtémája ugyanúgy szeptimből és kvartból fölépülő dallam, mint Járdányi nyitótémája, csak az iránya ellentétes, vagyis Tardos témája Járdányiénak mintegy tükörfordítása. Ez a dallami rokonság jelzi, hogy a magyar zenei szókincs erre az időre bizonyos fokig formalizálódott, talán el is szegényedett. Nem biztos az sem, hogy a két műben egyképp megnyilvánuló törekvés a klasszikus-romantikus szellemű szerkezeti egységre olyan mértékű zeneszerzői nyereséggel jár-e, mint a komponisták feltételezhetően vélték: inkább annak megnyilvánulását láthatjuk benne, hogy a mesterektől átvett formadramaturgiát a tanítványok kaptafaként alkalmazzák. A zsűri talán öntudatlanul is bizonyos fokú szellemi restség jegyét látta e formai egysíkúságban, s ezért helyezte mindkét művet a versenydobogónak bár azonos, de csak második fokára.

BARTÓK FESZTIVÁL
1948

A Bartók-verseny befejeződése után, 1948. október 10. és 31. között került sor a Bartók Fesztivál huszonkét hangversenyére. Magyarországon előzmények nélkül állott e modern zenei ünnep; méretei sejtésünk szerint a világ más hasonló rendezvényeit is árnyékba borították. Rendezői hármas célt tűztek ki. Magától értődő módon Bartók műveit állították a program középpontjába. Tizenkét zenekari partitúrája szólalt meg Doráti Antal, Garaguly Károly, Fricsay Ferenc és Polgár Tibor vezényletével; előadták hat kamaraművét, tizennyolc zongoraművét, három hegedűdarabját és dalait. Az Operaház október 14-én egy estén műsorra tűzte mindhárom színpadi művét, A kékszakállú herceg várát és A fából faragott királyfit új díszletekkel, utóbbit végre az addig szokásban lévő óriási, dramaturgiailag torzító húzások nélkül. Operai debütánsként Somogyi László vezényelt. Bartók művei, valamint egy Kodály-díszhangverseny mellett a fesztivál műsorának második harmada a nemzetközi modern zenei alkotóművészetről adott képet a magyar közönségnek. Önnön legitimitása szempontjából a zeneéletben hangadó zeneszerző elit minden bizonnyal a harmadik műsorhányadot értékelte legnagyobbra: ez a jelen vezető magyar komponistáinak egy-egy művét tartalmazta, gondos válogatásban. Modern magyar zenei szemléket korábban is rendeztek a fővárosban; kötetünkben a harmincas évek vége óta követjük a kultuszminisztérium, a Rádió és egyéb intézmények által szervezett zenei ünnepek, bemutatósorozatok, magyar hangversenyek történetét. Érdemeik elismerése mellett sem tagadhatjuk, amit nyíltan kimondtak a kortársak is: a korábbi bemutatókat a belterjesség jellemezte, az újdonságoknak csak ritkán sikerült kitörniük a zeneszerzők és szakkritikusok gettójából. A Bartók Fesztiválon viszont a nemzetközi nyilvánosságnak mutatkozhattak be a magyar szerzők, méghozzá mintegy bartóki védjeggyel felülbélyegezve.

Hogy Budapesten 1948 őszén egyáltalában megrendezték e hangversenyünnepet, amelyet hangsúlyosan és sűrűn illettek a kommunista táborban addigra már tabuval sújtott „modern" jelzővel, az mindenekelőtt a magyar szerzőkben élő csillapíthatatlan vágynak volt köszönhető az európai ismertség és elismertség iránt. Feltételezhetjük, hogy a művelődéspolitika hivatali irányítói számára az egész ügy roppant kínos volt. Az időszerűtlen zeneünnepet nem tilthatták be, ha nem akarták elidegeníteni maguktól az európai bemutatkozásra kiéhezett magyar szerzőket – beleértve a kommunista zenész-mamelukokat is, akik pár hónap múlva megindítják majd a szégyenletes pert a zenei modernizmus ellen, melynek fővádlottja az 1948-as fesztivál ünnepeltje, Bartók Béla lesz. Nem tilthatták be, ha nem akarták magukra haragítani a zenészek élgárdáját, amelyre a zsdanovi határozat honosításának feladata várt. A széles sajtónyilvánosságtól azonban, amennyire lehetett, elzárták a rendezvényt. Ezt maga Kadosa Pál, a Bartók-ünnepségek főtitkára állapította meg a Zenei Szemle 1948. decemberi számában: „a versenyt követő modern zenei Festivalon szereplő művekről egyáltalán nem jelent meg behatóbb zenei beszámoló a napisajtóban".[1] A napisajtó bojkottjáért a Zenei Szemle feltűnően részletes és színvonalas

[1] Zenei Szemle 8. sz. (1948. december), 389–390.

beszámolókkal és értékelésekkel igyekezett kárpótolni a szakmai köröket. Kizárólag ezek alapján kísérelhetjük meg felbecsülni: vajon a fesztiválon a magyar szerzők elérték-e hőn áhított céljukat, azt, hogy Európa kollektíve elismerje őket Bartók méltó örökösének. Kadosa meggyőződése szerint a magyar iskola megkapta az elismerést.

> Az ünnepi Kodály-estet a Bartók és Kodály utáni generáció seregszemléje követte. Több jelentős műnek itt volt az első, vagy első nyilvános előadása. Külföldi vendégeink nagy elragadtatással hallgatták a műveket. Gagnebin a genfi versenyek állandó elnöke, kijelentette például, hogy „hiába, magukat magyarokat ezen a téren – tudniillik kompozíció terén – ma egyikünk sem tudja utolérni".

Nem kétséges: a magyar szerzők szó szerint vették a vendégek udvarias elismerését. Teljes meggyőződéssel szekundált nekik a szakkritika, annál is inkább, mivel a recenziókat sok esetben zeneszerzők írták. A legújabb nemzetközi termést nagyobbára elhanyagolható mennyiségnek tüntették fel, és csupán futó, lekezelő említésre érdemesítették; a honi produkciót viszont önmagában is magas minőséget bizonyító részletességgel ismertették. Ilyen manipulatív kritikai felértékelésre csupán egyetlen műnek nem volt szüksége; igaz, ez a darab kevéssé illett a bemutató hangversenyek kronológiailag valóban avantgarde környezetébe: a második estén megszólalt Weiner Leó 1928-as dátumú Zongoraconcertinója. Nemigen emlékeztetett az újdonságok átlagos fogadtatására az óriási siker sem, amit Weiner műve Kentner Lajos briliáns előadásában aratott. Keserűen állapította meg Járdányi Pál, e koncert bírálója a Zenei Szemlében:

> [...] a közönség ma is sokkal otthonosabban érzi magát az utóromantika szelíd vizein, mint az újabb zenei törekvések mélységeiben. A Bartók-versenyek és ünnepségek alatt ugyanis Weiner Leo Concertinoja kapta a legtöbb tapsot.[2]

A legelső vonalba állított művek magas művészi értékéért eleve kezeskedett a kritikus rangja: a Zenei Szemlében az első magyar zenekari hangversenyt Sz. B. ismertette. Értőknek a monogramra sem volt szükségük, az író összetéveszthetetlen stílusa is elárulta, hogy Szabó Ferenc, Szervánszky Endre, Farkas Ferenc és Veress Sándor közös estjét Szabolcsi Bence elemzi. Zenetörténész létére Szabolcsi ritkán ragadott kritikusi tollat, s hogy most mégis megtette, azzal a műveket mintegy eleve beemelte, befogadta a nemzeti zenetörténetbe. Talán a szeme előtt feltáruló történeti távlat is befolyásolta hallását, midőn a díszbemutatón úgy érzékelte, „közönségünk láthatólag nyomban megtalálta a kapcsolatot a mai magyar zenei törekvések új eredményeivel, s nyomban, közvetlenül reagált rájuk." Hozzátehetjük, ha a közönség valóban értő módon reagált, jó oka volt rá: a Bartók utáni, Bartókon kívüli magyar zenetörténet folyamában a kiválasztott művek valóban a termés legjavát képviselték; az első, sőt még a második zeneakadémiai hangversenyen szerepelő darabok többsége is azok közül került ki, amelyek a legerőteljesebb hangokat szólaltatták meg a negyvenes évtized magyar zenéjében. Szerzőt és kort reprezentáló fesztiválhangokból jó néhányat felidéztünk már előző képeinkben, másokkal hamarosan megismerkedünk. Viski János neoromantikus Enigmája e nemze-

[2] Uo., 445–446.

dék magyar zenéjének talán egyetlen valódi sikerdarabjaként hangzott el. Szabó Ferenc erre az alkalomra Ünnepi szvitre változtatta nagyzenekari művének címét, amelyet korábban és később Concertónak nevezett, karakterisztikus alcímmel: Hazatérés. Kadosa Pál zenekari Partitája, a munkaszolgálat hónapjaiban, embertelenül nehéz körülmények között írott nagyszabású mű a humanitás fegyelmének győzelmét fejezte ki az embertelenség fölött. Veress Sándor messze hangzó üzenete, Szent Ágoston zsoltára második előadását érte meg a fesztiválon – talán az utolsó budapesti Veress-előadás volt ez a szerző emigrációja előtt. Elhangzott még a Bartók Fesztivál reprezentatív zeneakadémiai estjein Szervánszky Endre expresszív Szvitje, és Lajtha sajátos dinamikus erővel telt 3. szimfóniája (Járdányi Pál kritikájának szavai). Újdonságként mutatták be Farkas Ferenc remek Zongoraconcertinóját. Szabolcsi Bence a következő szavakkal értékelte:

> Farkas Ferenc [...] főereje éppen a rendkívüli valóság és anyagérzék. A teher, melyet Zongoraconertinójában emel, nem túl súlyos, de az emelés mozdulata mindig vonzó, választékos, sőt előkelő; lírája is ezt a tiszta, érzékeny és formás, szinte latinos szépségeszményt hirdeti, hangzása kiegyensúlyozott, átlátszó és fölényes. Humor él benne, könnyed szikrázás, esprit, mint kortársai közül, az egy Kadosát kivéve, senki másban; általában nemzedékének zeneszerzői közül kétségkívül ő a legkészebb, a legmegérkezettebb. Csak arra kell vigyáznia, hogy ez az aránylag korai megérkezés ne jelentse egyuttal a megtett út rövidségét.[3]

Szabolcsi óvó szavai mindenképp indokoltak egy olyan túlhabzóan termékeny komponista esetében, mint Farkas Ferenc. De éppen ezekben az években, és éppen a Zongoraconcertino esetében érezzük őket a legkevésbé ideillőnek. Farkas lírai mondandója ekkor áradt a legspontánabban – emlékezzünk a Bartók Fesztivállal egy időben, bár az ünnepségeken kívül bemutatott Dsida-kantátára, a Szent János kútjára. Maga a Zongoraconcertino vitalitásával, fénylő színeivel, összefogott és tartalmas formáival nemcsak a szerzőnek, de az egész korszaknak egyik legjobb darabja a koncertzene műfajában. Ha a hallgatónak Stravinskyt juttatja eszébe, akkor nem elsősorban a stílus jellegével, hanem a megcsinálás minőségével.

Ellentétben az 1947-es Új Szerzők, Új Művek sorozattal, a Bartók Fesztiválon a rendezőség nem riadt vissza attól, hogy a magyar szerzőket hierarchikusan rangsorolja, tekintet nélkül érzékenységükre. Úgy vehetjük, hogy a *kiemelt* kategória kapott szót az első zeneakadémiai koncerten, az *első* kategória pedig a másodikon. Kadosa megpróbálta enyhíteni a szigorú osztályozás miatt szerzőtársaiban bizonyára feltámadt sértődöttséget azzal, hogy szerényen a kevésbé kiemelt, előadóilag is kevésbé megoldott második hangversenyre húzódott vissza a Partitával. A *másodosztály* a rádió stúdiójában rendezett harmadik magyar zenekari hangversenyen kapott szót. Itt főleg fiatal szerzők szerepeltek. A műsor legjobban fogadott számát, Sárai Tibor egészséges Vonósszerenádját már említettük; mellette az akkor harmincévesek közül Maros Rudolf és Halász Kálmán egy-egy műve hangzott el. V. P. (valószínűleg Várnai Péter) véleménye szerint a ternó „együttesen azt mutatja, hogy fiatal zeneszerzőink helyes úton járnak, előremutató konstruktív zenét írnak és nem elefántcsonttoronyban logarléccel komponálnak".[4]

[3] Uo., 444–445.

A szerzők általános ifjúsága alól kivételt képezett az 1890-es születésű Jemnitz Sándor, aki az élvonalból történt kiszorítását bizonyára nem vette jó néven. De tudomásul kellett vennie, hogy számos érv szólt ellene. A magyar zenei közvéleményben az antikodályiánus Jemnitz mindig is a periférián éldegélt, kivéve a háború utáni pár évet, amikor mint régi szociáldemokrata vezető kulcsszerepet vitt a zeneéletben, s ez zenéjének játszottságát is növelte. A szociáldemokrácia napja azonban 1948 őszére leáldozott, s ezzel vége szakadt Jemnitz Sándor rövid sikerkorszakának a magyar zene preferált zeneszerzői között. Mostani bemutatójának kritikai visszhangja szerint ismét ő lett a magyar zene „absztraktja": „Jemnitz Sándor Három zenekari miniatűrje a szerzőjére jellemző absztraktságával nem illett bele sehogy sem a műsorba" – ítélt Várnai. Nem tudjuk, melyik három miniatűr hangzott el az összesen hétből, amelyet Jemnitz 1948-ban komponált, s a Magyar Művészeti Tanács segítségével kottában is megjelentetett. Ahogy más művei esetében, a mai hallgató a Hét miniatűr egyik darabjával szemben sem érzi megalapozottnak az absztrakció vádját. Ellenkezőleg: a tételeket könnyen hozzáférhető, ötletesen hangszerelt, kamarazenei eszközökkel élő karakterdaraboknak halljuk, amelyeket inkább film- és szalonzenei színeik miatt kifogásolhatunk, mintsem elvontságuk miatt.

Külföldön élő magyar szerzőknek szentelték a második zenekari stúdiókoncertet. Ennek kapcsán emlékeztetünk rá, hogy kiemelkedő számban és sikerrel szerepeltek emigránsok a fesztivál előadói között is: a Skandináviában élő Garaguly Károly, a párizsinak számító Harsányi Tibor és az Amerikában otthon lévő Serly Tibor vezényelt, Kentner Lajos zongorázott, Gertler Endre hegedült. Szereplésük azt a magyar zenészek számára minden időben magától értődő elvet igazolta: extra Hungariam *est* vita, van élet Magyarországon kívül. Ám ha a magyar származású művészek külföldön befutott karrierje eleddig büszkeségre adott okot, most inkább rossz példának számított: a Bartók Fesztivál talán az utolsó alkalom volt efféle összmagyar szemlére, mielőtt legördült volna a vasfüggöny. Az immár kötelező nézet, hogy a külföldi lét és működés nem előnyt, hanem súlyos hátrányt jelent, egyértelműen kiderül abból, amit az emigránsok hangversenyéről a Zenei Szemle kritikusa írt; szavai a szovjet típusú pszeudonacionalizmus érveit visszhangozzák. S. T.-től, vagyis Sárai Tibortól idézünk:

> Megszívlelendő tanulságot vonhatunk le a hangversenyen hallottakból. Még a tehetséges külföldre átplántált komponistáinkból is hiányzik a gerinc, a szólás hitelessége és joga. Amikor szólnak, csak egy ember beszél, nincs mögöttük talaj, nép, hiányzik a hinterland. Nem lehet nemzetközi zenét írni. [...] Aki nem véli magát egyikhez sem tartozónak és valamiféle kozmopolita zenei stílust vél művelni, az homokba dugja fejét, és ugyanazt műveli a zenében, mint a harmadik utasok a politikában.[5]

Képzavar Freud szerint mindig elfojtásról árulkodik; az, hogy a zeneíró-zeneszerző a *talajt* nem az ember talpa alá, hanem háta mögé helyezi, sejtetni engedi, hogy véleményét a háttérből – a *hinterlandból* – sugalmazzák. Akárhogy is: Kodály különösen kedvelt szellemi gyermekének, az akkor Londonban élő Seiber Mátyásnak a hangversenyen zenekarkísérettel előadott Görög dalai egyáltalán nem a talajtalanság megnyilvánulá-

[4] Uo., 448.
[5] Uo., 448–449.

saiként hangzanak. Miért is hangzanának úgy? Mert „idegen népzenét dolgoznak fel?" Az nem tesz talajtalanná – Bartók lába alól sem csúszott ki a talaj, mert román és szlovák, sőt arab parasztzenéket dolgozott fel. Seiber feldolgozása zenei szempontból sem talajtalan. Nem egzotizál, nem viszi túlzásba a népiességet, de nem is idegeníti el a dallamokat avantgarde ellenanyagokkal. Tisztes, jól hangzó mestermunkát produkál, olyat, aminőt a Kodály-iskolából kikerülő szerzőknek a magyar zenei ideológia szerint magától értődően produkálniuk kell – de amit minden ellenkező állítással szemben a talajon maradt növendékek sem produkálnak sem mind, sem mindenkor. Frid Gézától, a másik Nyugat-Európában élő Kodály tanítványtól Zenekari szvit hangzott el. Zeneszerzői iskolájának befejezése után Frid hamarosan elhagyta Magyarországot; Hollandiában telepedett le, ahol a háború után a zenei élet kulcsfigurájává vált. Kisebb hangszeres művei máig széles körű népszerűségnek örvendenek. Ezekből nehezen lehet nagyzenekari szvitek stílusára következtetni – de lehet a szerző szellemére. Éppen ezt, a szellemet, vagy legalábbis zenei szellemességet szívderítő mennyiségben sugározza a Frid-darabok mindegyike. Az általunk ismertek – közöttük a Tíz kis zongoradarab, a hegedűre és zongorára, valamint az altszaxofonra és zongorára írott szvit – mind hasonló zeneszerzői ars poeticáról tanúskodnak. Jazzes vagy más játékos-banális zenei közhelyből indulnak ki, azután alig észrevehető mozdulattal átlépnek a komponálás magasabb iskolájába. Frid humora és következetessége eloldja a zenélést, a komponálást a kiinduló zenei típus egyszerűségétől, közhelyszerűségétől, és szerényen, de egyértelműen rámutat valami eredeti, modern aspektusára.

*

Három zenekari hangversenyt szenteltek külföldi kortárs szerzőknek. A közönség felvevőképességét és az előadó-együttesek túlterheltségét figyelembe véve a teljesítmény minden dicséretet megérdemel. Különösen, ha hozzátesszük, hogy a három hangversenyen összesen tizenhárom zenekari mű hangzott el, talán Stravinsky Capriccióját leszámítva valamennyi magyar bemutatóként. Az sem csökkenti a hangversenyek jelentőségét, hogy közülük csak egyet rendeztek a Zeneakadémián, kettőt pedig a Rádióban, ami eleve szűkebb nyilvánosságot feltételez, legalábbis a jelenlévő hallgatóság számában. A Zenei Szemléből ismerjük a fesztivál három internacionális zenekari hangversenyén elhangzott művek szerzőinek névsorát: Roman Palester, Henri Gagnebin, Léon Jongen, Michael Tippett, Alois Hába, Alban Berg, Goffredo Petrassi, Igor Stravinsky, Alexandr Cserepnyin, Marcel Mihalovici, Arthur Honegger, Conrad Beck és Jean Absil. Rajtuk kívül a Fővárosi Könyvtár olvasótermében október 24-én tartott kamarahangversenyen Milhaud 6. vonósnégyesét játszotta a Tátrai-vonósnégyes, Friedrich Wildgans, a kiváló bécsi klarinétművész és Petri Endre pedig Hindemith Klarinétszonátáját tolmácsolta. Hindemith, Honegger és Milhaud a kortársak zenei ismeretvilágában az általánosan, bár nem fenntartás nélkül becsült nemzetközi nagyságok közé tartozott, és persze mindenkinél inkább Stravinsky – Stravinsky, akinek zongora-zenekari Capricciójáját a fiatal Járdányi Pál azzal a prepotenciával határos fensőbbséggel intézte el a Zenei Szemle lapjain, ami oly régóta hozzátartozott a magyar avantgarde dicséretesnek éppen nem nevezhető hagyományaihoz.[6] E kimagasló szerzők mellett a külföldi modern komponisták listája viszonylag sok kevésbé ismert nevet sorol fel. Részben magyarázza ezt,

[6] JÁRDÁNYI Pál, *Modern szerzők zenekari hangversenye,* uo., 441–443.

hogy a Rádiózenekar október 13-i hangversenyét teljes egészében a fesztivál külföldi zeneszerző vendégeinek szentelték, kiknek egy része a zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaként tartózkodott Budapesten. Ugyanez indokolhatja, hogy a fesztiválon szereplő másodvonalbeli szerzők összetételében erősen, ám feltűnő ellentmondásossággal érvényesül a „regionális" szempont. Kimagasló arányban képviselteti magát a kelet-, vagy ahogy manapság mondjuk, a kelet-közép-európai régió, de az innen származó komponisták többségénél elválik egymástól a nemzeti eredet s a pillanatnyi tevékenység topográfiai és kulturális környezete. Nézzük, mit mondanak a lexikonok a műsorra tűzött kelet-európai szerzőkről. Roman Palester, akit a háború után többször játszottak Budapesten a lengyel zene képviseletében, „néhány évig Párizsban élt, majd 1947-ben végleg Franciaországban telepedett le". Alexander Cserepnyin ős-emigránsként évtizedek óta a párizsi orosz művészeti kolónia egyik kiemelkedő alakja volt. Ráadásul Tifliszben (oroszosan Tbilisziben) eltöltött ifjúkorára emlékező georgiai oroszosan grúz) szvitjét játszották a fesztiválon – az 1946-ban bemutatott balettzene kellemesen orientalizáló, az 1900-as éveket idéző tételei rokonszenvező fogadtatásra számíthattak a közönség körében, és táplálhatták a magyar szerzők felsőbbrendűségi komplexusát. Tetézte a műsorösszeállítók választásának különlegességét, hogy az orosz zenét ebben a kifejezetten nemzeti alapú és szempontú, külpolitikus válogatásban Cserepnyinen kívül még egy emigráns, Stravinsky képviselte, miközben a műsoron egyetlen szovjet-orosz komponista sem szerepelt. Marcel Mihalovici, a román zene reprezentánsa Bukarestben született 1898-ban, zeneszerzői neveltetése és választott életszíntere alapján azonban franciának mondhatjuk. Szabadon szőtt, kötetlen tonalitású, expresszív zenéje méltó módon gazdagíthatta a fesztiválműsort. Csehország nevében Alois Hába szólalt meg. Igaz, hogy ő a munkásmozgalommal, annak is kommunista irányával évtizedeken át közeli kapcsolatot tartott, egyszersmind azonban, a negyed- és hatodhangos, atematikus kompozíciós rendszer úttörőjként, személye és műve élő tagadása volt a frissiben meghirdetett zsdanovi szocialista realista esztétikának. A Bartók Fesztiválon a nyitány hangzott el Új föld című szovjet tárgyú operájából, a műnek állítólag addig egyetlen nyilvánosan bemutatott részlete. A nyitányt nem ismerjük, csak az opera 3. felvonásának második képét, amelynek felvételét mintegy véletlenszerűen őrzi a Magyar Rádió szalagtára, a Cseh Nemzeti Színház előadásában. E tipikus szláv énekbeszédstílusban pergő, ariózus részekben szegény, a szimfonikus kibontást szinte teljesen mellőző, különös, elmosódottan atonális és atematikus részlet alapján nem merészkedhetünk képet alkotni a nyitányról, amelyben a zenei gondolatok kifejtése bizonyára folyamatosabb. Ezzel együtt sem tette boldoggá Hábának a szocializmus szellemét apokrif módon idéző műve a kommunista muzsikus-tollforgatókat Budapesten. Kiérezhetjük ezt Sárai Tibor szavaiból:

> Alois Hába haladó lelkesültségében nem kételkedhetünk, hiszen az Új föld, amelynek nyitánya e hangversenyen szerepelt, a szocializmus oroszországi győzelmének első európai visszhangja a zeneművészetben: 1933-ból. Tehát itt mondanivalóban nincsen hiány, csakhogy Hába nem találta meg az adekvát zenei kifejezést és a munkásság honfoglalását polgári laboratóriumban kiagyalt zenével fejezi ki, ami által természetesen eltéveszti a hatást.[7]

Hogyan értékeljük a külső vagy – mint hamarosan Hába – belső emigrációba vonult vagy

[7] Uo., 447.

kényszerült kelet-európai szerzők hangsúlyos szerepeltetését a Bartók Fesztiválon? Kétségbeesett felhívásként: meneküljön, aki tud, ameddig még lehetséges? Az egyre magabiztosabban berendezkedő hatalom kihívásaként, határozott, ellenzéki politikai manifesztumként? Vagy inkább arról volt szó, hogy a keleti blokk szerzői szovjet parancsra bojkottálták a budapesti rendezvényt, ezért kellett a kelet-európaiság gondolatát emigránsok műveivel (és a belga Jean Absil hegedűre és zenekarra írott, folklórral telített atmoszférájú Román rapszódiájával) megidézni? A kulturális diplomácia levéltári forrásai egyszer talán megválaszolják e kérdéseket.

Teljes egészében kimaradt a műsorból a korábbi években sokat játszott amerikai zene, feltűnt viszont az ígéretes Ifjú Britannia egyik markáns alakja, Michael Tippett. 1939-ben kettős vonóskarra írott Concertója a szigetországban máig széles körű kedveltségnek örvend, több hangfelvétel is készült belőle. Rokonszenvező fogadtatásra talált 1948-ban Budapesten is; a Rádiózenekar október 13-i hangversenye után a kritikus „az est hozzánk legközelebb álló kompozíciójának" nevezte „a nagy angol vonószenekari hagyomány szellemében írt művet". Valóban könnyen felfedezhetjük a rokonságot Tippett, általában a 20. századi brit zene és a magyar törekvések között: a nemzeti zenei múlt felidézése éppúgy közös vonás, mint a népi hangsorok és dallamok ihlete. A brit szigetek népzenéjének pentatóniáját, modális fordulatait kihallva Tippett eleven zenéjéből, a magyar hallgató otthon érzi magát világában, és elnézi, hogy motivikus ötleteit a szerző a gyors tételekben kissé terjengősen fejti ki. Formailag is teljesen kielégít a középső Adagio bensőségesen hullámzó, tiszta, de távolról sem vérszegény tájzenéje.

Michael Tippett volt az egyetlen külföldi szerző, aki szerencsésnek mondhatta magát, mert sértetlenül került ki a fesztivál kritikusainak tolla alól. Egyébként a zeneszerzők által uralt szakkritika a nemzetközi zeneélet kisebb-nagyobb alakjait szenvedélyes elszántsággal ítélte meg és el. Egyes képviselői ezt már a szovjet zenei határozat alapján állva tették. Meghamisítanánk azonban a korabeli zenepolitikai viszonyokat, ha úgy állítanánk be, mintha a „dekadencia-" és „formalizmus-" ellenes türelmetlenség vagy értetlenség a kommunisták előjoga lett volna. Esetenként a magyar népiesség kommunista szimpátiával nem vádolható képviselői maguk is ellenségesen vagy értetlenül szagolgatták a bűnös Nyugat modern zenéjének idegen illatú virágait. Legfeljebb csak stílusuk vette jobban figyelembe az európai kultúra normáit, a normákat, amelyek között Szókratész óta a legfontosabb a kétely önnön tudásunk alaposságával, meggyőződésünk abszolút igazságával szemben. Ez az európai modor, a saját álláspont relativizálása menti, sőt teszi rokonszenvessé a huszonnyolc éves Járdányi Pál kritikáját, amellyel a Bartók Fesztivál nemzetközi műsorának legjelentősebb és egyben legidegenszerűbb bemutatójára reagált: Alban Berg Hegedűversenyének első budapesti előadására, Gertler Endre szólójával.

Alban Berg nevét korábban is ismerték a magyar zenészszakma képviselői, ám zenéjéről túlnyomó többségük aligha birtokolt személyes tapasztalatokat. Járdányi egész nemzedéke, az egész magyar zenei művelődés nagy átlaga nevében kényszerült bevallani tájékozatlanságát Berg világában:

> Igen hálásak vagyunk Gertler Endrének, ennek a rendkívül intelligens és talentumos művésznek, hogy megismertetett bennünket Alban Berg hegedűversenyével. A nemrégen elhunyt osztrák szerző neve bizony nem sokat szerepel hangversenyeink műsorán. Legtöbben csak azt tudjuk róla, hogy Schönberg tanítványa volt s hogy Wozzeck c. operája a leghíresebb műve. De nemcsak Berg, hanem maga Schönberg

és az egész schönbergi iskola is meglehetősen ismeretlen Magyarországon, még a muzsikusok, sőt zeneszerzők körében is. Most tehát, mikor Alban Berg hegedűversenyéről írunk, a beszámoló hangja nem lehet más, mint óvatos ismerkedés egy ismeretlen világgal.

Járdányi a továbbiakban meglepő pontossággal mutat rá a saját és nemzedéke neveltetésében, e neveltetésből származó zenei ösztönvilágában arra az elemre, ami egyelőre lehetetlenné tette számára, hogy kövesse – értőn kövesse – Berg zenei gondolkodás- és írásmódját: a saját zeneszerzői iskolázottságának formai konzervativizmusára. Így fogalmaz:

Mi Bartókon és Kodályon nevelkedtünk, s a klasszikus formálás-mód mint kiirthatatlan igény vésődött idegeinkbe. Nemcsak Kodály, de Bartók forradalmából is azt tanultuk, hogy ritmus, dallam, harmónia legmerészebb újszerűsége mellett is a formálásban konzervatívoknak kell maradnunk. [...] Nem tudunk szabadulni attól a gondolattól, hogy Alban Berg a maga kétségtelenül őszinte, mély és erős vízióját minden komolyabb formai igény nélkül vetítette hangokba.

Két tényező menti a fiatal muzsikus tanácstalanságát, a képtelenséget a Berg által nagyon is szigorúan szervezett formai folyamat követésére. Javára szól, hogy érzékenyen kihallja a Hegedűverseny „metafizikai" lényegét (Járdányi kifejezése), azt, hogy Berg sajátos zenei időkezelésének tartalmi oka és célja van. Másrészt első ízben találkozik a művel, mégpedig bizonyára csak nagyon megközelítőleges előadásban: a kiváló szólista, Gertler Endre kísérője, a Székesfővárosi Zenekar alig egy-két próbával állt ki a hihetetlenül nehéz mű eljátszására, ráadásul Polgár Tibor beugrásszerűen vezényelt. Metafizikai elvontság mellett tehát technikai csiszolatlanság is hozzájárult ahhoz, hogy a mű első budapesti előadásán inkább zavart keltsen, mint lelkesedést.

Kivételek persze akadtak. Jemnitz Sándor, a Schönberg-kör perifériális tagja, Berg művészetének ismerője és lelkes híve a Zenei Szemle szerkesztőségének felkérésére a Járdányi-kritikát közlő számban megpróbálta magyarázni a Hegedűverseny-rekviem külső és belső világát, leírni, hogyan vezet a zene formailag kifogásolhatatlan logikával abba a Bach-korálidézettel jelképezett filozófiai túlvilágba, amelynek jelenlétét Járdányi érzékelte, de amit zeneileg nem értett meg. Nem az első, nem is az utolsó esete volt ez a megnemértésnek a modern zene honi és nemzetközi bemutatóinak történetében, és nem is kellene különösebben tragikusan venni, ha a magyar zeneéletnek módjában lett volna a Hegedűverseny ismételt meghallgatásával megtanulni a tájékozódást a megszokottól eltérő világokban, ha a Székesfővárosi Zenekarnak módjában lett volna javítani teljesítményén, rövid időn belül újabb előadásokkal, több próbával, avatott karmester keze alatt. Sem egyikre, sem másikra nem nyílott mód. Alban Berg és más formalisták e zenepolitikailag kihívó megjelenés után hosszú évekre lekerültek a magyar koncert- és operaműsorokról. Berghez, a 20. századi zene mélységesen rokonszenves, érzelmileg megragadóan nyitott mesteréhez, aki éppen eme tulajdonságaival Bartók Bélára is erősen hatott, a magyar zeneszerzők csak másfél évtizeddel később, a nagy stílusfordulat után fognak eljutni. Történelmi elégtétel, hogy akkor majd annál erősebb hatást gyakorol rájuk, különösen az operakomponistákra.

ZENESZERZŐI PÁLYAKEZDÉSEK 1945 UTÁN

Magyarországon a zeneszerzői pályafutás külső feltételei a második világháború kitöréséig nagyjából normálisnak voltak mondhatók, ha nem is éppen kedvezőnek. Egyes személyekkel és csoportokkal szemben ugyan fennállhatott kimondott vagy kimondatlan ellenségesség, ami akadályt gördített tanári vagy hivatali kinevezések vagy egyéb elismerések útjába. Maguk a zeneszerzői pályák azonban társadalmilag és piacilag nagyjából az esélyegyenlőség jegyében indulhattak és bontakozhattak ki, amit az a tény is tükröz, hogy az egyes nemzedékek tagjainak korabeli elismertsége nagyjában megfelelt a valódi értékviszonyoknak. Ha egyik-másik fiatal zeneszerző háttérbe szorult az érvényesülési és önbizonyítási küzdelemben, vagy kilépett belőle, azt csak olyan szélsőséges esetekben lehetett a politikai viszonyok rovására írni, mint Szabó Ferencé, akit a húszas évek végén kommunista meggyőződése és párttevékenysége vitt vagy kényszerített emigrációba. Másoknál az, hogy fel sem tűntek, mikor a nemzedéki falanx felsorakozott, vagy hamar kidőltek a sorból, egyszerűen a tehetség szerényebb voltán múlott – ez örök igazság, aminek beismerése rendkívüli jellemerőt igényel magától az érintett szerzőtől.

Mégis volt néhány egyéni sors e nemzedékben, amely mintha cáfolná tézisünket a viszonylagos esélyegyenlőségről; volt néhány később érdekesnek mutatkozó tehetség, aki nem szólalhatott meg idejekorán nemzedéktársai koncertjében. Az ilyen pályákat valóban a kazuisztika módszerével kell vizsgálni ahhoz, hogy magyarázatot találjunk a késlekedésre. Vizsgálatra leginkább kínálkozik és leginkább érdemes Ránki György nehéz indulása. Az esettan vele kapcsolatban rámutathat, milyen sordöntő egyenlőtlenségeket tud teremteni ugyanazon nemzedék pár évvel idősebb és ifjabb tagjai között a politikai feltételek hirtelen változása. Ha egy tehetséges muzsikusjelölt 1903-ban született, mint Kadosa Pál, és idejében befejezte iskoláit, pályája a húszas évek közepén a konszolidáció viszonylag kedvező körülményei között indulhatott, s az avantgarde fénykorában német kottakiadó világcég szerzői közé emelkedhetett. Mindössze öt év késedelem, és a kezdő fiatalember a század legnehezebb éveiben találja magát, mint az 1907-ben született Ránki, aki tanulmányait 1926 és 1930 között folytatta Kodálynál. Pályakezdése, mint maga fogalmaz, „Európa történetének talán legborzalmasabb, legszégyenletesebb időszak"-ára esik. Borzalmasnak épp eléggé borzalmas volt, ami a Zeneakadémiáról kilépőt közvetlenül fogadta: a tomboló gazdasági világválság. Volt-e remény ilyen körülmények között klasszikus irányú zeneszerzői pályakezdésre? Nagyobb művek koncerttermi bemutatására ritkán kínálkozott alkalom, s a megélhetésért vívott küzdelem ezek puszta megírását is alig engedte meg. Mások is elmondhatták, amit önéletrajzában Ránki leír: „Az én puszta egzisztenciám alól kicsúszott a talaj." De vajon ez szükségszerűen vonta-e maga után, amit ugyanott panaszol: hogy a talaj „jámbor zeneszerzői ambíciói" alól is kicsússzék?[1]

[1] Ránki György visszaemlékezéseit közreadta BARNA István, *Ránki György,* Budapest, Zeneműkiadó, 1966 (Mai magyar zeneszerzők, 5). Az idézeteket nem jegyzeteljük egyenként.

Mindenesetre tény, hogy a gazdasági válság sok kezdő muzsikust kényszerített kerülő- és mellékutakra. Beültek színházi- és mozizenekarokba, filmstúdiókba szegődtek adaptőrnek, hangszerelőnek vagy zeneszerzőnek. Bartók és Kodály példája nyomán nemzeti és európai zeneszerzőpályáról álmodó mesterjelöltek érthető módon nem lelkesedtek az efféle robotmunkáért. Még akkor sem, ha – mint Ránki maga írja –

> [...] a gyakorlati zeneéletben való közvetlen részvétel nem rossz iskola. Sok mindent megtanulhattam a zenekarokban, színházakban, filmstúdiókban, rádióban. Például: előadó- és közönségpszichológiát, közérthető intonációt, reális hangzatfantáziát, elemi zenei dramaturgiát, hatásokat és mértéket, otthonosságot a különféle zenei stílusokban. A filmzene különösen hasznos, benne a zeneszerző kibonthatja zeneszerzői hajlamait.

A kerülő utakról tehát bebizonyosodhatott, hogy *új utak*, amelyek új célok felé vezetnek. Zeneszerzői ambíciókat e műfajokban is ki lehetett elégíteni, innen is lehetett magasabbra emelkedni, elsősorban a zenés színpad irányába. Ránki igyekezett is a használati zenei tevékenység iskoláját a magasabb osztályokban folytatni. Kísérőzenéket írt magyar színházaknak, és 1936-ban bécsi színpadra is eljutott zenéje. A háború előtti évek Londonban és Párizsban találták; ott is szerzett film- és színpadi zenéket. Egy magyar színielőadáshoz írott kísérőzenéjéből készült Bizánc szvitjét 1938. március 20-án a Fővárosi Népművelési Bizottság kezdeményezésére rendezett magyar bemutató-hangversenyek egyikén Kenessey Jenő vezényletével előadta a Székesfővárosi Zenekar, Vincze Ottó, Tóth Dénes, Geszler György, Farkas Ferenc, Pongrácz Zoltán és Bándó Gyula műveivel egy műsorban.

Vagyis ha igaz is lehet, hogy Ránki iskoláskori kamarazene-szerzői törekvéseinek kibontakoztatását hátráltatta a gazdasági világválság és európai politikai krízis, másfelől igaz az is, hogy a pálya ilyetén irányulása tehetségének sajátos jellegéből is fakadt, abból a zeneszerzői karakterből, ami a magasabb értelemben vett alkalmazott zene termelői között jelölte ki helyét. Pályafutásának alkalmi diszharmóniáit mindig az okozta, hogy tehetségének jellegét mindenki elismerte és maximálisan értékelte – kivéve őt magát. Miközben szakadatlanul termelte a tehetségének megfelelő, azt igazoló darabokat, lelki szemei előtt mindig fontosabbnak tetszettek a „jámbor zeneszerzői ambíciók".

Ám megengedhetetlenül meghamisítanánk a történelmet, ha nem ismernénk el: jámboran ambiciózus, azaz szimfonikus és kamarazenei művek rendszeres koncerttermi előadására az ifjú Ránki akkor sem számíthatott volna, ha megírja őket. Arra sem, ami pedig sokkal fontosabb lett volna: hogy intézményesen ösztönözzék, vagy legalább jóindulattal fogadják kevésbé jámbor ambícióinak föltörekvését a legmagasabb fokra: az önálló, igényesen kidolgozott színpadi zene, az opera, városi daljáték, balett műfajához. Nem tudjuk megítélni, meddig emelkedett ebben az irányban: korai termése a háború alatt nagyrészt elpusztult, s ami megmaradt, azt kevés kivétellel talán maga is múló értékűnek tekinthette. Jelek szerint csak egyetlen régebbi művét adatta elő a háború után: 1946 decemberében Endre Béla Vígopera-vállalkozása néhányszor játszotta a Zeneakadémia kistermében Paulini Béla szövegére szerzett Hóemberek című egyfelvonásosát, amit Barna István műjegyzéke szerint eredetileg 1939-ben Londonban mutatott be magyar balettegyüttes.

1939-től, amikortól törvény engedélyezte vagy korlátozta a „fajilag" diszkriminált muzsikusok szereplését a nyilvános zenei életben, Ránki György azok csoportjában találta magát, akik számára a döntés úgy hangzott: nem. Ez a gyötrelmes helyzet az extravertált alkotószemélyiséget szinte teljesen megbénította. Ellentétben például Kadosa Pállal, aki a legnehezebb években, a zeneszerzésre legkevbésbé alkalmas körülmények között művészetének új, magasrendű irányát érlelte ki, Ránki a vészkorszakban alig pár sort komponált. Mindössze néhány dalt írt, amelyek közül a kései hallgató személyes állapotra s korra legjellemzőbbnek az 1942-ből származó József Attila-megzenésítést érzi: Emberiség. Ránki György zeneszerzői alkatának fő sajátossága ebben a számunkra hozzáférhető első művében már világosan áll előttünk. Mondandóit, még ha azok egyéniek is, mindig valamely általános zenei típus révén közli, szinte kölcsönzöttnek tűnő jellegzetes attitűdöket, műfajokat és hangvételeket használ (intonációt, ahogyan Aszafjevre utalva maga is mondja korábban idézett visszaemlékezésében). József Attila szonettjével szembesülve meg sem kísérli, hogy a vers egyes képeit zenéjében, zenéjével közvetítse. Amire felfigyel, az a költői műfaj – siratóének, threnos. Ehhez keresi meg az illő zenei köntöst.

Ránki addigi életének egyes periódusaiban beható folklórtanulmányokat folytatott. Párizsban André Schaeffner mellett a Musée de l'homme távolkeleti népzenegyűjteményébe nyert betekintést, a háború alatt Kodály foglalkoztatta a magyar népzene rendezésében. Elképzelhető, hogy e tanulmányok során megismert népi siratódallamokat. De talán zsidó melizmatikus panasz-ének stílusára is visszaemlékezett az Emberiség komponálásakor: mindenesetre a verset szabadon utánérzett siratóstílusban adja elő. A szonett első két, négysoros strófája kötetlenül, modellsorokat követő rögtönzésként hangzik el, pár arpeggio-akkord után a zongora elhallgat, az énekszólam pedig rubato ritmusban kántálja végig a maga díszített, ereszkedő vonalú, pentatonizáló dallamsorait, amelyek közül csupán az utolsó sor íze erősebben magyaros. A két terzina előadása valamivel kötöttebb, tempósabb; itt az ereszkedő dallamsorokat akkordikus kíséret rácsozata hordozza. De ez a drámai célú fokozás sem töri át az emulált műfaj, a rögtönzött siratő keretét.

Mire véget ért a háború, Ránki György negyvenedik éve küszöbére ért, és lényegében életmű nélküli zeneszerzőként állt a pálya kapujában. Újraindulása, vagy első igazi indulása valamelyes tanácstalanságot árult el – mintha némi bizonytalansággal kereste volna, milyen műfaji csapást kövessen, milyen feladatokon mérje le erejét. Egy színpadi kísérőzenétől eltekintve csak 1947-ben kezdett rendszeresen komponálni. Akkor egyszerre három darabot írt. A legnagyobb igényű mű a vegyeskari kantáta József Attila versére: A város peremén. Másik két szerzeménye hangszeres kamaramű, szonáta és szvit. Műfaji tekintetben tehát mintha a „jámbor ambíciók" győzedelmeskednének: a hosszú, aszályos évek után a komponista fel akarja venni a „komoly" zeneszerzés fonalát, amit – saját akaratából? a kor kényszerére? – még növendék korában kiengedett kezéből. Tartalmilag azonban az új darabok nem felelnek meg a nagy hangszeres zene legitim igényeinek. Csupán játékos karakterek kidolgozására futja erejükből, szerény apparátuson. Egyiküket a szerző 2. zongoraszonátának címzi (a sorszámozással a fiatalkorban írott, elveszett első emlékét őrizve). A komolykodó címzés mögött talán ironikus szándék rejlik, valójában a szonatina, a szonátácska cím jobban megfelelne formának és tartalomnak, vagy talán még találóbb lenne, ha ezt a sorozatot is szvitnek címezné, mint egyidejű hegedű-zongoradarabjait. A három tétel csupán jelzi a megvalósítani kívánt karaktereket; mindegyik jófor-

mán csak ötleteket vet föl, félig-meddig ironikusan utal a szonáta formáira és hangulati tartalmaira. A kifejezés vágya alig érinti meg e zenét: az egyedüli cél a jellemző zenei eszközök lehető legkoncízabb formájú szemléje.

Balkáni folklórstílust és bartóki ritmikát idéző harmadik tételével – Allegretto alla bulgarese – a szonáta átvezet a másik egyidejű darabhoz, a szvithez, egyben ahhoz a műfajhoz, amelyet Ránki akaratlanul is mindig megvalósít, akármilyen zeneszerzői szándékok mozgassák is, akármi műfajt is válasszon ki mondandója közlésére. Arisztophanész-szvitje – eredeti fogalmazványában hegedűre íródott zongorakísérettel – a maga műfajában igen sikerült mű. Öt tételében balkáni folklórmotívumokat dolgoz fel; mind az ötöt a Bartók által bolgárnak nevezett sántító ritmusokra alapozza. Mintha számítana rá, hogy a furfangos ritmika az előadó s a hallgató figyelmét teljes mértékben leköti, a feldolgozás harmóniailag meglehetősen egyszerű. Ettől az egyszerűségtől a szvit kimondottan modern-városi szórakoztató zenei felhangokat kap. Klasszikus irodalmi tematika és könnyűzenei tartalom Ránki felfogása szerint nem mond ellent egymásnak: Arisztophanészt az újkori hangvétel révén olyan közelségben akarja bemutatni, amely az ókori szerzőt a maga jeleneéhez – saját kora nagyvárosi környezetéhez – kapcsolta: a balkáni ritmikát úgy fogja fel és alkalmazza, mintha Arisztophanész korának tánczenéje volna, afféle ó-klasszikus jazz. A komédiaírót a zeneszerző korától elválasztó időbeli és kulturális távolságot ezzel sikerül felszámolni. Az Arisztophanész-szvit kis formákban nagyra tör: a modern városi populáris zene és a folklór egyesítésére, vagy legalábbis arra, hogy a kettőt közvetlen kapcsolatba hozza. E törekvésével Ránki a kor magyar zeneszerzésében tudtunkkal teljesen egyedül állott. Az 1948-tól eluralkodó szovjet-kommunista zeneesztétikával pedig egyenesen szembekerült. Annál nagyobb érdeme, hogy nem visszakozott – amit a szvit elkezd, azt sokkal nagyobb léptékben valósítja meg a pár évvel későbbi nagy sikerű vígopera.

*

Székely Endre öt évvel volt fiatalabb Ránki Györgynél; az ő pályájának lassú kibontakozása másik jellegzetes eset tanulmányozására nyújt módot. Eleinte autodidaktaként tanult zenét, majd Siklós Albert felvette a Zeneakadémiára; ott 1937-ben szerzett zeneszerzői diplomát. Ezután sok hozzá hasonló helyzetű frusztrált fiatal zsidó értelmiségivel együtt csatlakozott a több-kevesebb joggal munkásmozgalomnak nevezett politikai irányzathoz: szociáldemokrata pártmunkát végzett, munkáskórust vezetett, mozgalmi kórusműveket írt. A háború idején munkaszolgálatra vitték, s ahogy olvasni, politikai tevékenységért börtönbe került. Érthető, hogy zeneszerzői munkára kevés ideje jutott. De azért komponált, vagy legalábbis bemutatta meglévő műveit: ha hihetünk az 1944. március 5-i zeneakadémiai koncertműsornak, a fiatal magyar zeneszerzők közös hangversenyén Paulovics Géza kamarakórusa előadta három kórusát. Várnai Péter szerint a német megszállást követően „illegalitásba vonul. Tagja az ellenállási mozgalomnak és fegyveresen is részt vesz abban".[2]

1945 tavaszán, mint a kommunista zenei sejt egyik alapítója és legaktívabb tagja, mozgalmi munkáját sokkal nagyobb stílben folytathatta. Életrajzírója szerint ő hozta tető alá a magyar zenészek első érdekvédelmi szövetségét, a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetét. Az 1947–1948-as kommunista offenzíva kezdetétől a frontvonalban

[2] VÁRNAI Péter, *Székely Endre,* Budapest, Zeneműkiadó, 1967 (Mai magyar zeneszerzők, 11.).

állt. Nélkülözhetetlennek bizonyult a zenekultúra egymást követő átszervezéseiben; mint sakkfigurát, egyik vállalkozás éléről a másikra helyezték: igazgatta a Magyar Múzsa nevű hangversenyrendező vállalatot, vezette a Városi Színházat, szervezett kórust, részt vett nemzetközi munkáskórusversenyen, szerkesztett kórusújságot, és a Kommunista Párt képviseletében elvtársaival előkészítette a hároméves terv zenei alprogramját. Mikor 1947 márciusában nyilvánosságra hozta, beismerte, hogy a három évből csupán „az első év terve" az, ami „már csaknem teljesnek mondható".[3] Az árulkodó mondat két értelmezést is megenged. Maga Székely utal rá, a felelős minisztériumot pártbírálatban részesítve, hogy a hároméves tervet sebbel-lobbal, valódi távlatos tervezés nélkül barkácsolták össze; örültek, hogy legalább egy évre elégséges programmal elő tudnak állni, és reménykedtek, hogy a második év terve csak elkészül – menet közben, az első év során. De nem némíthatjuk el a gyanakvás ördögét: a kommunista zenevezér azért hozta nyilvánosságra csupán az első év terveit, mert bár tudott a további években ténylegesen végrehajtandó kemény átalakításokról, óvakodott azokat ismertetni, nehogy pánikreakciót váltson ki az 1947 tavaszi demokratikus légkörben. Az 1948-ra vonatkozó szerény terv egyes ártalmatlan pontjai mindenesetre még semmit sem sejtettek a zenekultúra működésében a következő évek során bekövetkezett drasztikus pályamódosításról. Ezzel nem kívánjuk azt állítani, hogy más tervek ne valósultak volna meg az 1947-ben javasolthoz hasonló formában, kétségkívül számottevően hozzájárulva a zenekultúra infrastruktúrájának fejlődéséhez. Utóbbiak közé tartoztak egyes intézményalapítások, mint a Zeneakadémia „Bartók Béla" népi kollégiumának felállítása, valamint az utazó opera-stagione megalakítása a vidéki városok ellátására. Előbbire szolgáltat példát a „munkaközösségesdi", melynek szelleme a terv fölött lebeg. A magán-zeneoktatás reformját „társuláson alapuló zeneiskolák" létrehozásával kívánták végrehajtani, amit a zenepedagógusok nyugdíj- és betegbiztosításával kötöttek volna össze – az állami zeneiskola-szervezet felállítása után munkaközösségek ugyan léteztek, de munkaközösségi zeneiskolák nem; a magántanárok a perifériára szorítva, nyugdíj reménye nélkül tengődtek tovább. Délibábos, kivitelezhetetlen terv maradt a kottakiadók és -beszerzők munkaközösségének létesítése is.

A Munkás Kultúrszövetség Zeneiskolájának juttatandó évi 150 000 forint állami szubvenciót formálisan okafogyottá tette a támogatott felszámolása: 1948-ban megalapították a tömegzenei mozgalom első országos központi szervét, a Bartók Béla Szövetséget, és Székely Endrét tették meg főtitkárává. Ebben a minőségében ő irányította azt, amit Goebbels a maga totalitárius rendszerében minden szépítés nélkül gleichschaltolásnak nevezett: az egyesületi autonómia és a társadalmi-ízlésbeli pluralizmus felszámolását a tömegzenélésben.

Miután a piszkos munkát elvégezte, a kommunista kultúrpolitika irányváltása 1951-ben, eltávolította posztjáról – ő aztán igazán elmondhatta magáról a kommunista értelmiségiek sokaságának szájába illő híres szavakat Schiller Fiescójából: a mór megtette kötelességét, a mór mehet. Öt évre Sztálinvárosba száműzték, hogy a helyszínen működhessék közre a szocialista zenekultúra alapjainak lerakásában. Hasonlatosan másokhoz, akik előbb tekerték a kommunista mángorlót, majd megtudták, milyen az, amikor valakit átpréselnek rajta, Székely Endre az ötvenes évek végére tökéletesen kiábrándult addigi művészetpolitikai és esztétikai vezéreszméiből. Életének későbbi évtizedeiben

[3] Székely Endre, *A hároméves terv zenei vonatkozásai,* Zenei Szemle 2. sz. (1947. június), 123–125.

független alkotóként élt, aki esetenként nyilvánosan állást is foglalt a politika kísérleteivel szemben, ha az – amint még a hetvenes-nyolcvanas években is szokása volt – beleszólást követelt magának a művészet és a művészetkritika gyakorlatába. Jelen sorok írója mint egykori ifjú „rendszerromboló" zenekritikus, személyes hálával tartozik neki egyik ilyen közbelépéséért.

Székely Endre negyvenes évekbeli közszereplésével kapcsolatban még a kommunista fenyegetés árnyékában is kipattant olykor a zenei szakma ingerültsége; ennek oka elsősorban az lehetett, hogy a frontvonalban álló zenepolitikus alig tudott zeneszerzői munkásságot felmutatni. Ő is azok közé tartozott, akiket az 1945-ös változás lényegében művek nélkül talált. 1945 tavaszán mindössze egyetlen darabra hivatkozhatott: Arany János Vörös Rébék balladájának terjedelmes megzenésítésére. Ezt az 1943-ra datált kompozíciót Török Erzsi adta elő a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének második hangversenyén, 1945. május 13-án. Pár hónappal később, augusztusban ugyanott Székely zongoraszonátáját hirdették.

A pályakezdést dokumentáló Vörös Rébéket nem nevezhetjük sikerült darabnak. Csodaszámba is menne, ha a végigkomponált kísértetballada műfajában, amelyben még Schubertnek is csak egy remekművet sikerült alkotnia, a kezdő szerző akár csak közelébe is kerülne a költői minta, az egyik legnehezebb Arany-ballada adekvát zenei visszaadásának. De azért egyáltalán nem érdektelen, amivel Székely Endre kísérletezik. Balladájának énekszólama a magyar 19. századra utaló melizmatikus kromatikával teremti meg a kísérteties atmoszférát. Szakadatlan hajlításokban halad előre a dallam; primitív eszköz ez, amellyel a szerző valószínűleg a realista szövegábrázolás kényszere elől akar kitérni, és a népi előadás díszítettségét akarja utánozni. A megzenésítés természetesen nem strofikus, vagyis nem énekeltet minden versszakot ugyanazon dallamra, hanem követi az egyre irreálisabb távlatokat megnyitó történetet. Imponáló a sejtelmes befejezés; a feldolgozás végül szinte meggyőz róla, hogy Székelynek nemcsak ambíciói voltak az Arany-vers titkainak feltárására, de eszközei is szándékai megvalósítására.

MAGYAR EGYHÁZZENÉSZEK

Az 1940-es évek a nagy megpróbáltatások és nagy reménykedések kora volt a magyar zenekultúrában. A társadalom valamennyi rétege és csoportja megjárta a szorongattatás mélységeit, ha nem is egy időben, nem is ugyanazon okból, és talán nem is egyenlő mélységeket. És a társadalom minden csoportja átélte a reménykedés időszakait is; hogy a remény csalfa és vak volt, azt a nagy történelmi hullámverésben csak akkor érezte át mindenki, mikor eljött a következő megpróbáltatás ideje. Olyan kor volt ez, amelynek kínzó kétarcúságát méltón csak a zsoltár énekelheti meg – a zsoltár, amellyel az ember a mélységből kiált, s amellyel új éneket énekel az Úrnak. Az 1940-es évtized magyar zenéje megteremtette a kor kínzó nagyságához méltó magyar psalmust, Veress Sándor Augustinus-zsoltárát. E nagyszabású mű mellett, amely minden bizonnyal vallásos érzelemből született, anélkül, hogy a szakrális művészet körébe tartoznék, a negyvenes évek gyötrelmei és reményei gazdag termést érleltek a szó szoros értelmében vett istenes zenében is – ahogy a musica sacra szép magyar fordításaként akkoriban nevezték, a szentzenében. Idősebb és ifjabb komponisták sorozatosan jelentkeztek nagyszabású liturgikus művekkel; voltak közöttük olyanok, akik hivatásszerűen komponáltak egyházi zenét, és olyanok is, akikben a szorongató külső és szorongó belső helyzetek szubjektív megélése keltette fel az igényt, hogy zenéjükkel részt vállaljanak a liturgiában, vagyis az isteni szolgálatban.

1947 októberében a közelmúlt háborús évek egyházzenei termésének kimagasló csúcsait a következőképpen tekintette át a Magyar Kórus, hivatalos lapja az Országos Magyar Cecília Egyesületnek, a katolikus egyházi zene munkásait tömörítő nagy múltú társaságnak:

> Háborús miséink sora Horusitzky Tempore belli miséjével kezdődik; ezzel a felajzott idegekre, éber szívre való, komoly idők imádságával súlyos Palestrina-stílusú remekkel. Annak idején a pécsi Székesegyház mutatta be, ezért lett végleges neve *Missa pannonica*. – Kodály orgonás vegyeskari *Missa brevis*-e aztán valóban a „tempore belli", (háború idején) alcímet viseli. Mint orgonamisét 1944-ben hallottuk először a Szent István Bazilikában. [...] Bárdos az ostrom előtti november első két napján, sietve – ki tudja: megérjük-e a holnapot? – és nagy tömörséggel írja meg az ő *Missa tertiáját*, a közeledő ágyúszóra Dumont királyi miséjének szellemében válaszolva. Harmat Artúr, maga is leánygyermekeknek édesatyja, a minduntalan velőkig hasogató sikoltozások idején ezzel a művével fohászkodott Cecíliához, nemcsak a muzsikusok, hanem a szüzek és vértanúk pártfogójához is.[1]

[1] FALUDI Béla Sch. P., *Harmat Artúr: Missa Sanctae Caeciliae,* Magyar Kórus 17/3 (1947. október), 1332–1333.

A visszapillantásra Harmat Artúr Cecília-miséjének megjelenése adott alkalmat, az ismertetés bátor utolsó mondata pedig a gyalázatra utal, amelynek a magyar nők százezrei az országot 1944–1945-ben megszálló keleti horda részéről áldozatul estek. Hogy ki volt Harmat Artúr, a magyar szentzene történetének egyik kulcsfigurája, azt nem kíséreljük meg magunk összefoglalni. Idézzük inkább a Magyar Kórus 1945 szeptemberi számából Huber Frigyest! Hatvanadik születésnapján így méltatta a zeneszerző-zenepedagógusnak az egyházi zenén messze túlmutató érdemeit a magyar zeneművelésben. Harmat szerény kezdőként jelent meg a magyar egyházzenei életben, aztán

> [...] egyszerre megindult magasba ívelő pályája. [...] A Zeneakadémián [...] liturgikát és gregoriánt tanít az orgonásoknak és zeneszerzőknek. [...] Itt kerül össze a sors különös kegyéből legnagyobb zenepedagógusunkkal, Kodály Zoltánnal. Kettőjük együttműködésének köszönhető, hogy *ma a magyar szentzene első helyen áll Európában.* Harmat irányítja Kodály figyelmét az *iskolai énekkarokra,* melyekkel legolcsóbban és legszélesebb körben lehet elterjeszteni az új magyar muzsikát. [...] A Kodály körül csoportosuló *új magyar zeneszerző nemzedék* Harmat óráin tanulja megbecsülni a kat[olikus] egyház zenei törvénykönyvét, a *Motu propriót.* [...] Harmat tanította meg ezt a tüzes lelkesedésű generációt minden művészi zene alapjára, a gregorián énekre is. Így szívták magukba a *Bárdos* Lajosok, *Kerényi* Györgyök, *Halmos* Lászlók és még sokan mások az új magyar szentzene három legjellemzőbb forrását: a magyar parasztzenét, a gregoriánt és a liturgikus alkatot. Ezekből nőtt ki az új *Schola Hungarica*, mely oly virágzásba borította a magyar egyházi zenét, *amilyent Mohács óta nem láttunk.*[2]

Harmat Artúr a szentzenében tökéletesen benne élő muzsikus volt, zeneszerzői működését a permanens egyházzenei tevékenység szabta meg. Bizonyos értelemben annak a regens chori hagyománynak volt fegyelmezett folytatója, amely a zeneszerzői önmegvalósításnál, a téveszthetetlenül személyes stílusnál előbbre helyezte a zene célszerűségét, liturgikus funkcionalitását. Ugyanakkor igényessége és nagy zenei műveltsége megóvta őt attól, hogy avítt, retrospektív, vagy éppen retrográd zenét komponáljon. Harmat osztozott Bárdos Lajos körével a katolikus egyházzenei reformokra irányuló törekvésben, sőt azzal, hogy kiadta a Szent vagy Uram című katolikus népénekgyűjteményt, a megújulás legfontosabb kezdeményezői közé lépett. Mind a népénekhagyomány archaizmusa, mind a Kodály-iskola magyar parasztzenei nyelvezete hagyott valamelyes nyomot egyéni stílusán, de távolról sem határozta azt meg. Zenéje domináns tényezőjének a szelíden romantikus ihletű vallásos lírát érzi a hallgató, aki a megtisztulás érzésével követi, ahogyan a komponista dalszerű, meghitt fordulatok egymáshoz fűzésével recitálja végig a liturgikus szöveget.

A magyar egyházzene-történet e kulcsfigurájának zenéjét a templomokban ma is rendszeresen hallani. Két miséjéből, továbbá De profundisából és néhány kisebb művéből lemezfelvétel is készült az 1980-as évek végén, abban a korszakban, melyben a magyar egyházi intézmények zenei múltjának bemutatása megért néhány reprezentatív hanglemezt a kiegyezésre törekvő hivatalos egyházpolitikának. Felvételről megismer-

[2] HUBER Frigyes, *Harmat Artúr 60 éves,* Magyar Kórus 15/1 (1945. szeptember), 1112–1113.

hetjük a Szent István-misét, amelyet Harmat sok évtizedes karnagyi tényke dése színtere, a pesti Bazilika névadó szentjének tiszteletére írt. Nagyigényű, ünnepi alkotás ez, koncertáló, fényes orgonaszólammal; zenei nyelve az utóromantika dús harmóniai színeiben játszik. Szerényebb, bensőségesebb az Assumpta est témára komponált Máriamise; gyengéd, női karaktere miatt talán jobban emlékeztet az 1944–1945-ös könyörgő Cecília-misére.

A Magyar Kórus kiadóvállalatnál megjelent s a folyóirat mellékleteként közreadott kották tanúsága szerint az elsődlegesen liturgiai használatra írott misék sorozata a negyvenes évek második felében folytatódott. Még 1949-ben is két új kórusmise jelent meg a márciusi számhoz fűzve: Járdányi Pál Missa brevise, minden jel szerint fiú-diákkórus használatára, valamint Lisznyay Szabó Gábor vegyeskari, háromszólamú, orgonakíséretes „egyszerű miséje": Missa simplex. Lisznyay Szabó Gábor, orgonaművész, orgonára és kórusra írott ihletett egyházi művek szerzője, a háború után még ugyanolyan sűrűn szerepelt a liturgikus téren kívüli zenei nyilvánosságban is, mint azelőtt, sőt bizonyos tekintetben ekkor emelkedett föl az elismertség zenitjére. A Nemzeti Zenede után, amelynek 1942-től volt tanára, 1947-től 1949-ig a Zeneakadémián oktathatott. Később tevékenysége nagyrészt a budapesti izraelita főtemplomra korlátozódott, amelynek évtizedeken át volt orgonistája. Egynéhány rövid orgonaművön kívül a legutóbbi időkig alig valami volt hozzáférhető darabjai közül. A kilencvenes évek zeneművelésének nagy eredménye volt, hogy Lisznyay Szabó Gábort és még egy-két, korábban némaságra kárhoztatott egyházzenész kartársát visszaidézte a zenei emlékezetbe, legalább egy-egy ünnepi alkalom erejéig. Születésének nyolcvanadik évfordulóját 1993-ban hangversennyel ünnepelték meg a Mátyás templomban. Ezen Missa salesianájából is elhangzott két tétel. Tanulságos a mise összevetése Harmat Artúr misekompozícióival. Lisznyay Szabónak, aki emberöltővel fiatalabb Harmatnál, már nem kínálkozik magától értődően egyetlen egyházzenei stílus sem, mint ahogyan az idősebb mesternek még kínálkozott az utóromantika lírája. Neki a mise adekvát zenei öltözetét és formáját keresnie kell. Mi tagadás, a keresés meglehetős eklektikus zenei tájakra vezeti: a Missa salesiana tanúsága szerint megalapozott historikus ismeretek és élénk képzelőerő birtokában válogat a liturgikus zene múltjában és jelenében, s e talált tárgyakból állítja össze a misét, mint zenei és liturgikus egységet. Egyik előszeretettel használt eszköze – orgonista szerzőről lévén szó, mi sem természetesebb ennél –, hogy az egykori alternatim gyakorlat mintájára az orgonát és a kórust váltakozva szólaltatja meg. Különféle zenei típusokat váltogat a kórushangzáson belül is: a Kyriében a kar orgonakísérettel, egy szólamban énekli pátosszal telt, ékítményes kvázigregorián dallamát, a Christe eleje mintha a korai középkori templomi ének hangközpárhuzamokban mozgó előadásmódjára, az orgánumra utalna; a továbbiakban a tétel ujjongó polifóniában tárul ki. Később a szerzőt rokonszenves, szubjektív közlésvágya érzelmességükben kissé operás fordulatokra csábítja.

Egykor köztiszteletnek örvendő, 1950 után a zenei köznyilvánosságból kiszorult magyar egyházzenészek némelyikének legalább jelképes feltámasztására számos kísérlet történt az 1990 után megújult, többpólusú szentzenei életben. Cecíliánus vagy neoromantikus stílusuk az itteni hagyományosan konzervatív közegben elősegítette ismételt térhódításukat a templomi repertoárban és a kórusok műsorain, a posztmodern ízlésváltás pedig előmozdította néhány, a magyar zenei avantgarde 1900 és 1980 közötti hullámai által félresöpört, érdektelennek bélyegzett szerző újraértékelését a tágabb koncertnyilvánosságban is. Tény az is, hogy egyes műfajok és hangszerek specialistáit az ellenséges év-

tizedek alatt sem engedte tökéletesen homályba burkolni zenéjük funkcionalitása és az előadók ragaszkodása. Szó sem volt például arról, hogy 1950 után mindenfajta nyilvánosság kapuja hermetikusan bezárult volna Pikéthy Tibor, a váci zeneiskola egykori igazgatója, a székesegyház tekintélyes orgonistája előtt. A Magyar Kórusnál megjelent liturgikus célú orgonaciklusait és egyes nagyobb szabású szabad orgonaműveit átvette és 1950-től újra kiadta az állami Zeneműkiadó, mely a hatalmas életmű más darabjainak terjesztésétől sem zárkózott el. Feltételezzük, hogy templomi orgonakarzatokon jó néhányszor elhangzott bensőséges Pastoralja vagy ünnepi Improvisatiója a Himnusz fölött; ha más nem, bizonyára játszotta őket Lehotka Gábor, aki váci születésű lévén, Pikéthytől kapta első indíttatását az orgonistapálya irányába. Ám a szélesebb zenei nyilvánosság alig-alig ismerhette Pikéthy orgonadarabjait, liturgikus vokális műveivel pedig sejthetően egyáltalán nem találkozott. Jellemző módon az 1990-es évek közepén még egyetlen művét sem találtuk a Magyar Rádió tartósított-, vagy hangversenyeken készült felvételei között; a Hungaroton pedig csak 1997-ben adta ki néhány orgonadarabját az egykori tanítvány előadásában.

Minden egyházi muzsikus közül talán Halmos Lászlót temette legmélyebbre az 1950-es antiklerikális támadás. A hihetetlenül termékeny győri karnagy-zeneszerző a Magyar Kórus gárdájának legszélesebb körben énekelt egyházzenésze volt; egyes, kórusok és hívek számára vonzó művei már akkor átlépték az országhatárokat, és közkedveltségük azóta sem csökkent. Az ötvenes években két év kényszermunkára ítélték; személyét muzsikus körökben csak suttogva emlegették. 1960 után neve ismét megjelenhetett kottás kiadványok címlapján, de kimaradt az 1965-ös Zenei Lexikonból, amelyet pedig Bartha Dénes és Tóth Margit szerkesztett, személyükben éppenséggel nem ellenségei egyháznak és vallásnak. Csak a Brockhaus–Riemann zenei lexikonnak az 1980-as évek közepén megjelent magyar kiadása rehabilitálta Halmos Lászlót, újra elismerve képességeit és teljesítményeit. A hetvenes évektől Győr és Mosonmagyaróvár város támogatásával Magyarországon, majd német kiadónál tömegesen adták ki műveit, gyűjteményes kiadásban is.

Halmos a nagyon kevesek egyike volt, aki „vidéki" támaszpontjáról sikerrel küzdött műveinek országos terjesztéséért. Zenéje a széles körű templomi használaton túlmenően a hangverseny-nyilvánosságban is helyet követelt magának. 1946 végén a győri székesegyházban rendezett kórushangversenye után pár hónappal Budapesten is bemutatkozott szerzői esten. Hű képet ad Halmos László akkori fogadtatásáról e hangverseny recenziója a Magyar Kórusban:

> Halmos László 1947. április 28-i szerzői estje elé a Zeneművészeti Főiskola nagytermében felcsigázott érdeklődéssel néztünk. A modern zene útvesztőiben bolyongó mai fiatal szerzők közül kevesen tudnak eligazodni a sok „igaz út" keresésében. Halmos László is eleinte ilyen bizonytalan hangon indult, s ma mégis megállapítható: révbe jutott. Hogy ez a rév fajsúlyilag, tartalmilag, eszmeileg mennyire üti meg a komoly, időtálló zene mértékét, az csak később válik el. Ma nem hat újnak, sok helyütt azonban ösztönszerűen rátalál egy-egy rendkívül friss hangra. Egy bizonyos: Halmos kórusai mindig *jól szólnak.* Könnyen énekelhető, jól hangzó kórusai jelentékenyen előre vitték a magyar karének és egyházi muzsika széles körben való elterjesztését.[3]

[3] Magyar Kórus 17/2 (1947. június), 1269.

E szavakból kiérezhetjük: Halmos zeneszerzői karaktere, zenéjének minősége vita tárgya volt és maradt a kritikusok és a zeneszerzőkartársak körében. Stílusát egyesek túlságosan egyszerűnek, vagy éppen leegyszerűsítőnek ítélték. Tagadhatatlan nagy sikerét, azt, hogy az egyházi használati zenében, s az amatőr kórusok köreiben Bárdos után a győri tanár és kántor tett szert a legnagyobb ismertségre, berkeken belül vegyes érzelmekkel fogadták. De ha eltekintünk a kérdéstől, vajon mekkora volt a szakítészek fenntartásainak jogosultsága, tárgyilagosan meg kell állapítanunk, hogy Halmos László az egyik legerősebb oszlopa volt a háború után váratlanul, egyes politikai köröket tán irritáló erővel kivirágzott szentzenei gyakorlatnak, amely a maga idején sokkal nagyobb és fontosabb hányadát tette ki a magyar zeneélet összességének, mint később bármikor. Azon darabjaiból, amelyeket ma számszerűleg óriási egyházzenei életművéből hangzó formában megismerhetünk, levonhatjuk a következtetést: zenéjének legjava bizonyára nem olcsóságának köszönhette népszerűségét, nem annak, hogy alsóbb ízlésszinteket célzott meg. Halmos vitathatatlanul széles körű hatásának, a közönségre és kórusokra gyakorolt vonzerejének titka az íróasztaláról lekerült zene valódi, népénekesi egyszerűségében rejlett.

FARKAS FERENC LÍRÁJA

Az 1940-es évtized a világméretű politikai kataklizmák évtizede volt, fegyverek korszaka, amelyben, vélnénk, a múzsáknak minden okuk megvolt, hogy teljesítsék a latin mondás parancsát, és hallgassanak. Ilyen zord időkhöz legfeljebb az Erinnüszek vijjogó gyászéneke, meg a próféták siráma illenék, ha éppen nem a teljes némaság. Vezető magyar zeneszerzők némelyike kereste és néhány kivételes, nagy alkalommal meg is találta a siralom zenéjét, a próféták feddő jóshangját – emlékeztetünk Kodály, Lajtha, Veress Sándor, Kadosa korábban megidézett panasz- és gyászhangjaira. Az egész évtizedet besugározta Bartók utolsó műveinek távoli, elégikus gyásza Magyarországért. Ám az eddigiekből az is kiviláglott, hogy az átható fegyverzajjal dacolva a könnyedebb és vidámabb múzsák sem engedelmeskedtek a hallgatás parancsának. Ellenkezőleg: az évtized bizonyos szempontból a leginkább múzsai korszaka volt az újkori magyar zeneszerzésnek, ha a múzsai melléknevet alkalmasnak érezzük az öntörvényű, részben öncélú líra, a klasszicista formák és idiómák jelölésére. A lírai klasszicizálás talán konjunkturális szempontoknak is megkísérelt megfelelni, a rend és kedély paravánját állítva a fekete korvalóság elé. Farkas Ferenc esetét az teszi különlegessé, hogy bár általunk áttekintett darabjainak tanúsága szerint e sötét évtizedben is megmaradt a lírai múzsa hatókörében, s ezzel lappangó vagy nyílt ellentmondásba került korával, mégsem vádolták megszépítő, bagatellizáló megalkuvással, nem nyilvánították a kor zenei apologétájának; sajátos kompozíciós attitűdjével biztosítani tudta magának a jelentékeny komponista rangját mind kortársai ítéletében, mind a zenetörténeti visszatekintésben. Sőt, ha állást kellene foglalni, mikor is ért csúcsára Farkas hat évtizedet átívelő alkotópályája, bizonyára legtöbben az 1940-es évtizedet jelölnék meg. E korszakban alkalmazta zeneszerzői eszköztárát érettsége teljében, választékosan, igényesen, külső célok és belső igények tekintetében a legeredményesebben. Műve olyan esztétikai és történeti alapigazságot példáz, miről gyakran megfeledkezünk. A művészet kétségtelenül reflektál születésének korára, s ezáltal hasonlóvá is válik hozzá, de ennek a fordítottja is igaz: a kornak is részét képezi minden benne születő jelentős művészet, és ezáltal hasonul is ahhoz, mármint a művészethez. Bizonyos leegyszerűsítéssel szólva: annak ellenére, hogy gyász és fájdalom telíti, a magyar zenetörténet negyvenes évtizede mint korszak, lírával és harmóniával is telítve van, mert benne Farkas Ferenc lírával és harmóniával telített műveket komponált.

Harmónia mutatkozik abban is, ahogyan Farkas egész nemzedékét próbára tevő zeneszerzői problémákat megold. Még a beavatatlan fül sem tévesztheti el zenéjének tudatosan kimunkált magyar jellegét, ám biztosan érzékeli azt is, hogy e magyarság nem tematikus – nem tárgya a zenének, hanem a forma, vagy inkább az előadásmód egyik jegye. Számos oka lehet ennek az „atematikus" nemzetiességnek. Talán a legelső közöttük az emberi és zeneszerzői alkat. Az ifjú Farkas Ferencnek nincs receptora, és nincs kifejezőeszköze a nemzeti pátosz számára, amely pedig romantikus hagyományként oly

sokszor ott izzik 20. századi magyar komponisták műveiben is. További okát kereshetjük Farkas harmonikusan távolságtartó nemzeti zeneszerzői magatartásának a sokat emlegetett latin iskolázottságban, az 1929 és 1931 között Respighinél folytatott római tanulmányokban. Persze tévedés lenne azt hinni, mintha az itáliai tanulmányok önmagukban véve felvértezték volna bárkit az újnacionalizmus csábításai ellen. Sőt, bizonyos értelemben épp ebbe az irányba mutathattak volna utat. Magának Respighinek zenéjében az első világháborút követően dominánsan jelentkezett a neoromanizmus vagy neoitalizmus iránya. Zenei vásznain Róma szökőkútjait, pineáit, ünnepi jeleneteit ábrázolja, versenyműveiben és kamaraműveiben a mediterrán antikvitás és középkor, a barokk és klasszicizmus modusait idézi meg, latin elődeinek zenéjét dolgozza föl, arranzsálja ciklusokba. Egyes hozzáértők e vonásokat párhuzamba is állítják az olasz fasizmus birodalmi fantazmagóriáival. Valószínűleg nincs igazuk, de még ha úgy lenne is: maguk a hivatkozott, megidézett történelmi, tájbeli és zenei témák olyan tágasan univerzálisak, olyannyira közösen európaiak, antik pogányságukban olyan *katolikusak,* hogy eleve ellenállnak mindenféle kizárólagos nacionalista kisajátításnak. Talán ez a tapasztalat is hozzásegítette Farkas Ferencet, hogy bizonyos távolságtartással szemlélje a magyar zene nemzetiességét, amelyben mindig ott bujkált az érzelmek túlfokozása, még ha biblikus vagy panteisztikus lepelben is. Az ő kezében a nemzeti zenei alapanyag inkább *objet trouvé*, talált tárgy volt és maradt. Ezért is lehetett Weiner Leó mellett kora legvirtuózabb és legsikeresebb feldolgozó művésze, aki a kiválasztott népi és történeti dalokat és táncokat mindig szeretettel, de jó adag tárgyilagossággal alkalmazta a modern használat igényeihez. A régi magyar világ újjáteremtésének patetikus szándéka, amely Kodály nagy feldolgozásait áthatja, Farkas Ferencnél a gyönyörködtetés vágyává világosodik.

Műveinek némelyike olyan emblematikus tömörséggel fejezi ki a negyvenes évek zenéjének bizonyos általános törekvéseit, hogy címüket minden további nélkül a korszak zenetörténeti jellemzésének bekezdései elé illeszthetnénk. Válasszuk példaképpen az 1945-ös keltezésű háromtételes vonós kamarazenekari művet, melyet szerzője a Musica pentatonica, azaz ötfokú zene címmel jelölt. Tudjuk, hogy a félhang nélküli ötfokúságban Bartók és Kodály még az első világháború előtt fölismerte a magyar parasztzene eurázsiai eredetű ősi hangrendszerét. E hangsor, melyet hiányos volta eleve motívumkarakterrel ruház föl, már a két nagy mesternél bevonult a magyar műzenébe, s annak egyik legfontosabb dallam- és harmóniaszerkesztési elemévé vált. A harmincas évek végén az ötfokúságnak ideológiai funkciója is támadt a magyar zenei gondolkodásban. Kodály nyomatékosan az ötfokú dallamréteget jelölte meg mint a zene válaszát az 1930-as évek végén több fórumon fölhangzó kérdésre: mi a magyar.[1] Zenéjében ugyanerre a kérdésre adott művészileg és érzelmileg különlegesen emfatikus választ a Pávadallamra írt zenekari változatokkal. Egyidejűleg a Bicinia hungarica füzeteivel és a 24 kis kánon a fekete billentyűkön című zongoraetűd-sorozattal az ének- és zenepedagógiában is elindította a pentaton mozgalmat.

Mindeme rendkívüli jelentőségű eredmények mellett sem tagadható, hogy a pentatónia nemzeti-köznyelvi alkalmazása veszélyeket is rejtett a magyar zeneszerzés számára. Ezt legélesebben éppen olyasvalaki érzékelte, aki maga is kötelező nemzeti alapszókincset látott benne: a fiatal Járdányi Pál. A Forrás lapjain így írt egy 1944 első heteiben bemutatott új magyar kantátáról:

[1] *Mi a magyar a zenében,* in KODÁLY, *Visszatekintés* I, 75–80; *Magyarság a zenében,* in KODÁLY, *Visszatekintés* II, 35–60.

> E mű ellen mindenekelőtt azért tiltakozunk, mert veszedelmesen visszaél a pentatóniával. Olyan sablon pentaton fordulatok vég nélküli ismétléséből áll úgyszólván a mű, amelyek önmagukban még semmitmondók, érdektelenek, nem dallamok. [...] A pentatónia uralomra jutását szívből kívánjuk a magyar zenei életben, de abból építenünk, szerkesztenünk kell s nemcsak az alkatrészeket mutogatnunk.[2]

Burkoljuk a bírált szerző nevét tapintatosan homályba, annál is inkább, minthogy partitúra hiányában nem áll módunkban a kritika igazáról meggyőződni. És bizony mások is nehézségekbe ütköztek, mikor megkísérelték stílusban és tartalomban egyéni vonásokkal felruházni az ötfokú alapnyelvet. Azzal, hogy Bartók és Kodály saját stílusuk egyik központi elemeként használták fel az ősi pentaton motivika lírai, táncos vagy balladás karaktereit, lényegében ki is merítették annak kompozitorikus újdonságát, még mielőtt követőik műhelyébe kerülhetett volna. Amire a pentatónia még alkalmas volt, az többek között éppen a Járdányi által a névtelen szerző kantátájában kifogásolt szerep: hogy játékos használati zenék neoprimitív konstruktivizmusához szolgáltasson alapanyagot. Érzésünk szerint Farkas Ferenc 1945-ben írott vonószenekari darabjával tulajdonképpen ezt az ítéletet mondja ki a pentatóniáról. Talán maga az elvont cím is ironikusan értendő; egyfelől annyit jelent, hogy a szerző ír „egy darab ötfokú zenét", ezen túl azonban azt is, hogy darabjában mintegy ábrázolja „az" ötfokú zenét, tanulmányt ír arról, miben látja az ötfokúságban rejlő, még felhasználható konstruktív és hangulati alapelemeket, és hol látja korlátait. Zene a zenéről – szoktuk az ilyesfajta művekről mondani. Farkas Musicájának különösen első tétele ad találó képet az ötfokúság negyvenes évekbeli távlatairól. Látszólag meglehetősen szűkösek ezek a távlatok. A hangrendszer zenei tartalékaiból csupán lefutó egyszólamú sorokra telik, ezeket rácsozatszerű akkordtömbök különítik el egymástól. Másképp fogalmazva: a tétel vízszintes irányban vonalakat rajzol, függőleges irányban tornyokat épít a hangrendszermodellből – tehát a tiszta, szinte gyermeki játék határain belül marad. De a játékos zeneszerzői technika csak a kompozíciós célt jelöli ki szándékos primitivizmussal, eszközeit azonban nagyon is kifinomultan alkalmazza. Az egyszerű, játékos zenei alapelemek lassú, tervszerű és alig észrevehető átalakításon mennek át, a paraméterek fokozatosan módosulnak, valahogy úgy, mint ahogy évtizedekkel később az amerikai eredetű repetitív iskola tudatosan és szándékosan neoprimitív irányzata módosítja fokról fokra, alig észrevehetően a zenei paramétereket. Expresszivitásról lemondó strukturalizmus üde lehelete csapja meg a kései hallgatót a Musica pentatonica első tételéből. A kor hangja szól itt, amint magát ironizálva a kortalanságra kacsint. Csakúgy, mint a harmadik tétel ötfokú fúgájában. Kodály kánonjaira, tanítványainak korabeli ellenpontjátékaira emlékezve elmondhatjuk, Farkas itt is kortendenciát ragadott meg és fejezett ki: a zeneszerző, aki körül fenekestől felfordult a világ, megkísérel kapaszkodót találni mesterségének legszigorúbb eszközeiben és módszereiben. Közben azonban tudatában van mind eszközei, mind módszerei viszonylagosságának. Konstruktivitása ezért semmiképp sem a katedrálisépítőé, inkább – ismét csak – a gyermeké, aki fakockából emel merész építményeket, konstruál alternatív kozmoszt, hogy oda húzódjék vissza a felnőttek áttekinthetetlen világából.

[2] *Járdányi írásai*, 273.

A Musica pentatonica szerény középső tételének áriaformáját szolid és szelíd, de intenzív érzelmek dala tölti ki. Sokkal tágabb lélegzettel zeng a líra hangja Farkas nagy évtizedének vokális műveiben, így az 1942-ben színre vitt vígoperában (A bűvös szekrény), és az ugyanazon évből való szép vegyeskarban: Alkony, Petőfi Sándor versére. A líra határozza meg a negyvenes évek közepén írott legnagyobb szabású művének mondandóját is, olyannyira, hogy még alcímében is ott a görög főnévből képzett jelző: a Szent János kútja, a műjegyzékben 1945–1946-ra datált zenekarkíséretes kórusmű a partitúrában a Cantata lirica alcímet viseli. Számozás szerint hat tételből áll, de a kórus csak a második tételben szólal meg; az egyes számot a rövid zenekari bevezetés viseli. Farkas a kantátát az 1938-ban, harminc évesen elhunyt tiszta hangú erdélyi lirikus, Dsida Jenő szerelmes verseire komponálta. Erdélyre utal a cím is: Szent János kútjának egy Kolozsvár közelében fakadó forrást neveznek. Ehhez az Árpád-csúcson és a monostori erdőn túl található csörgedező kis vízfolyáshoz vezet a szerelmi futás a ciklus ötödik tételében – itt, a forrást körülvevő tájban keres érzelmi feloldódást a versekben megnyilatkozó lírai én. Dsida játékosan klasszicizáló metrikus költészete, finoman poétikus képei segítségével a komponista úgy zarándokol Szent János kútjához, mint kasztáliai múzsaforráshoz, amelyből szerelem is, költészet is fakad. A zene a versek tartalmait csak korlátozott s áttételes módon kívánja ábrázolni, sőt, bizonyos hangjai elől el is rejtezik – így nem reflektál a költő erotikájára. Amit Farkas megkomponál, az valami árkádiai kórusünnep, egymás után fellépő kóruscsoportokkal, amelyek versengve, de egymással mégis összhangban, tartózkodó odaadással tolmácsolják a lírikus énekét. Lágy hangszeres színek fátylába, kifinomult harmóniák festett köntösébe burkolózva a megzenésítés tudatosan archaizál vagy inkább antikizál; a kórusletét elképzelt ókori minták és reneszánsz-barokk klasszicista metrikus énekek nyomdokain halad. Egyetlen, halványabb hatású helytől eltekintve a szólamok kerülik a polifóniát, szívesebben mozdulnak egyidejűleg, azonos ritmusban, sok kvint- és kvarthangzással. Antik szellemben megfegyelmezett melódiáik önként vállalt aszkézissel elsősorban a metrumot és a szóhangsúlyt kívánják kiemelni, mégis – akárcsak a vígoperában –, az énekesek ajkán minduntalan spontán dallamok fakadnak fel, hogy egyetlen hallás nyomán rögződjenek az emlékezetben. A finom bevezető kóruselégiát közeli, kedves ismerősként üdvözöljük, amikor a kantáta végén búcsúénekként visszatér.

A Cantata lirica képzelt antik élményeket megidéző, közvetett és közvetített érzelmessége tiszta hangon tesz hitet az emberi élet, az emberiség életének folyamatossága mellett – ameddig és amennyiben azok a líra jegyében állnak és maradnak. Az embernek minden korban joga és kötelessége szeretni és szenvedni, élni és emlékezni; a költőnek joga és kötelessége szerelemről és emlékezésről énekelni, az ifjaknak és leányoknak pedig mindenkor az a dolguk, hogy a dalt megszólaltassák, azonosuljanak vele és a benne kifejezett érzelmekkel. Minden kornak joga van ehhez – de nem minden kor élhet e jogával. Talán egyetlen kor jelene sem élhet vele – vajon a líra joga mindig csak a múlté, az emlékezésé, a képzeleté? Dsidát megzenésítve Farkas olyan költő üzenetét visszhangozza, aki ifjúságától búcsúzva a szerelmet, a lírai kitárulkozást inkább emlékként éli meg, mint valóságként: a keretvers, a keretet alkotó *mouvement* a Vajda János-i Húsz év múlva irizáló távlatába állítja a közbeeső szerelmi jeleneteket. De vajon csak és kizárólag a költői hangvétel idézi elő a Cantata liricát oly emlékezetesen átjáró nosztalgiát? Sejtésünk szerint a búcsúhangulatnak van még egy kimondatlan oka, amely bizonyára nem maradt rejtve az érzékenyebb kortársak – és Farkas sorstársai – előtt. 1940 és

1944 között a zeneszerző kulcsszerepet vitt a Magyarországhoz visszatért Kolozsvár zeneéletének újjászervezésében és irányításában. 1945-ben minden bizonnyal azért is választotta érzelmei kifejezőeszközéül az erdélyi lírikus verseit, hogy a szerelem, az ifjúság mellett az ihlető Erdélytől is elbúcsúzzék. Hogy megtartsa a műben, ami a valóságban elveszett.

A nosztalgia azonban csak átmenetileg vetítette melankolikus árnyát Farkas Ferenc lírájának élénk alapszíneire. A negyvenes évtized derekán írt műveinek többsége derűs tónusokban játszik. No nem azért, mintha a politikai felszabadulás élménye járná át kedélyét, eloszlatva a múlt fellegeit. A derűt minden korfordulónál erőteljesebb személyes fordulatok indukálták. Műveinek egymásutánját hallgatva mintha lírai naplóban, *sinfonia domestica*ban tallóznánk, vagy valamely *férfiszerelem, férfisors* címet viselő dalsorozat első, még zavartalanul derűs lapjait forgatnánk. Múltba merengő attitűdjétől függetlenül a kantáta mégiscsak a szerelmi egyesülést énekli meg. Polgáriasan szólva: a házasságot, melynek megkötését követően az antropológiailag előírt időben megszületik a szerelem gyümölcse. Weöres Sándor tizenkét versére komponált dalciklusával, a Gyümölcskosárral Farkas Ferenc az örvendetes eseményt a tőle megszokott tartózkodással, de leplezetlen büszke örömmel adja ország-világ tudtára; a hetedik számmal – Altatódal – a boldog apa Andráska egyéves születésnapjára gratulál. Személyes alkalmon túl, szinte magától értődik, hogy a mindig eminensen gyakorlatias zeneszerző ezzel a ciklusával is egyszerre illeszkedik a korhoz és meghatározza azt. A gyermek a magyar zenének ebben a hangsúlyozottan pedagógiai irányultságú korszakában már régebb óta főszereplő volt, a bizonytalan távlatú nagy politikai átalakulás első hónapjaiban és éveiben azonban sokkal erőteljesebb és jelképibb értelemben is kulcsfigurává avanzsált: ő, a tiszta lap testesítette meg az újrakezdés reménységét. Ki is lenne hivatottabb, hogy a tiszta lapra az első képeket felvázolja, mint Weöres Sándor, a minden banális, hétköznapi felelősségérzettől elzárkózó dodonai költő? Az egyes mondókaszerű versszilánkok varázsszavai a megfogható tartalmakat a minimumra redukálják. Befelé, az irracionális, a csak figurális, az álomszerű irányába azonban a versek végtelen távlatokat nyitnak. E távlatokba kísérel meg bevilágítani a zene. Farkas Ferenc, mint valami keleti festő, vagy rögtönző előadóművész, a dalok kezdetén egyszerű zenei alapmozdulatokkal reagál a költemények fájdalmasan groteszk képeire, azután nem is tesz mást, csak engedi, hogy a zenei alapmozdulatok a verset követve röviden, de roppant intenzív módon kiéljék a beléjük rejtett kezdő energiákat. Korábban már említett sajátos, tárgyilagos alkotómódszere a legmagasabb szintet éri el a Gyümölcskosár remek miniatúráiban: gyönyörködtető és zavarba ejtő *minimal art*ot hoz létre, vagy éppen a posztmodernbe szalad előre – olyasféle érett művészi előadásmódot kialakítva, amelyhez a magyar komponisták átlaga majd csak sok évtizeddel később, mindenféle zenei elemi, közép- és felső iskolák végiglátogatása után érkezik el.

EGY CIGÁNY, EGY DIÁK
CINKA PANNA, FURFANGOS DIÁKOK

Kötetünkben a magyar zene legújabb korának történetét a zeneélet eseményeinek sorát követve tárgyaljuk, s nem a zeneszerzés kronológiája mentén haladunk. A magyar színpadi zene története innen, a nyilvános események felől nézve a második világháború befejezése után kettős sajátosságot mutat. Az egyik, hogy a bemutatók, újdonságok elég ritkán követik egymást a zenés színház úgynevezett komoly részlegében, vagyis az operetten, zenés játékon kívül eső műfajokban. Hallom, hogy e kijelentésre felhorkannak a budapesti Operaház műsortörténetének ismerői. Hogyan lehet restséggel vádolni azt a színházat, amely a romoktól még alighogy megtisztítva, 1945. december 12-én máris magyar bemutatót tartott? Méghozzá mily jelentős bemutatót! Habár a premierre vitt mű keletkezési idejét tekintve nem volt éppen a legfrissebb, A csodálatos mandarin zenei és drámai újdonsága negyedszázaddal születése után is lenyűgözte nem csak a kortársakat, de még a sokkal későbbi utódokat is. Egy ilyen bonyolult mű ilyen gyors kiállítása rendkívüli nagy tettnek tűnhet. A hihetetlenül gyors tempót csak akkor értjük meg, ha tudjuk, hogy a bemutató ugyan 1945-re maradt, az előadást azonban Bartók hatvanadik születésnapja előtti tisztelgésként már 1941-ben előkészítették.

E több szempontból – a mű keletkezéséhez és a produkció előkészítéséhez képest – megkésett bemutató nehéz körülmények között találta az Operaházat. Az állam a csőd szélén tántorgott, a színház vezetésében bizalmi válság alakult ki. Intézményi szempontból kiutat jelentett Tóth Aladár 1946 nyári igazgatói kinevezése. Szeme előtt európai színvonalú színház távlata lebegett, az operaműfaj centrumában Mozartot és Wagnert látta, az ő kultuszukat igyekezett a legmagasabb fokra emelni. Ezt az álmot a következő két-három évadban meg is tudta valósítani, egyrészt azért, mert az Operaház történetének talán legjobb gárdáját örökölte elődeitől, másrészt azért, mert a körülmények összjátéka folytán sikerült Budapestre szerződtetnie Otto Klemperert. A Klemperer-éra gyönyörködtető fényoldalai a kortársak szemében többnyire eltakarták az árnyoldalakat. Csak ritkán, ha az ellentmondás kiáltóvá erősödött, mondták ki egyesek, hogy a fennen hordott operai ernyő alatt nincsen kas. Mint Gaál Endre, aki a háború utáni korszak első magyar dalműújdonsága által kavart, páratlan méretű operaházi botrányért „a Klemperer és Mozart fellegeiben járó igazgató"-t tette felelőssé.

Valóban: abban az Operaházban, amelyben Klemperer jelenléte, Wagner és Mozart kultusza határozta meg a repertoárt, a kortárs magyar dalmű aligha állhatott a művészi fáradozások középpontjában. Igaz, hogy egészen háttérbe sem szorult. Tóth Aladár magától értődően játszotta Bartókot és Kodályt. Mi több, első operai évadaiban felújította és műsoron tartotta a negyvenes évtized két magyar operasikerét, Farkas Ferenc pompás Bűvös szekrényét és Kenessey Jenő népszerű Krúdy-operáját, Az arany meg az aszszonyt. Gondolt tehát a magyar repertoár karbantartására, és okkal bízott abban, hogy ezekkel az életerős, szabályos, a közönséget vonzó darabokkal hozzájárulhat a magyar polgári operakultúra erősítéséhez, amely – ezt éppen ő nagyon jól tudta, kritikusként

meg is írta – erős nemzeti repertoár nélkül mindig csak provinciája marad a németnek. Bizonyosra vehetjük azt is, az első háború utáni dalműbemutató fiaskóját megelőzően az európéer igazgató egyáltalán nem hitte, hogy a produkcióval hozzájárul a magyar operai kultúra erősítéséhez, a zenei-drámai művelődés gyarapításához. Sejthetően őszintén fájlalta, hogy ez így van. Hiszen az eleve bukásra ítélt korcs műhöz a magyar zene élő legnagyobbjának, Kodály Zoltánnak neve kapcsolódott. Ő írta a kísérőzenét Balázs Béla színművéhez, amit hetedhét országra szóló protokolláris külsőségek közepette mutattak be az 1848-as forradalom centenáriumán, 1948. március 15-én, a Történelmi Emlékbizottság által rendezett operaházi díszelőadáson.

Minden korabeli vagy későbbi szépítési kísérlet ellenében ki kell jelentenünk, hogy a mű, a Cinka Panna az ünnepi estén az Operaház százesztendős történetének egyik legsúlyosabb bukását szenvedte el. Ennek jeleként a március 25-ére kitűzött második előadást meg sem tartották. Március 28-án mégis újabb – utolsó – kísérletet tettek vele. Ekkor is beigazolódott, amit Gaál Endre, a Magyar Nemzet megvesztegethetetlen kritikusa a bemutató után megírt: „túlságosan látni a körhinta rozzant gépezetét, semhogy a néző önfeledten lovagoljon a fa-pegazuson; a darab be sem kerül a repertoárba."

Balázs Béla rémdrámája hekatombával végződik: Cinka Panna, a legendás hegedűs cigánylány előbb leszúrja árulóvá lett imádottját, a kuruc Ocskay brigadérost, majd szerelmi halált hal. A darab sorsának nem épp szerelmi szenvedély motiválta, de hasonlóan végzetes kimenetelét megpecsételte, hogy a Szabad Nép 1948. március 18-i számában a kommunista művészeti ideológiának nem kisebb személyisége írt róla megsemmisítő bírálatot, mint Horváth Márton. Kommunista kritikusok először soha nem a művészi tényekre tekintenek, hanem a pártideológiára. Így történt ez alkalommal is. A primer szenvedélyt, amivel Horváth nekitámadt Balázs Bélának, nem a darab fércmű volta, hanem az író által elkövetett ideológiai vétség hevítette. Mi volt ez a vétség, miféle politikai üzenetet is próbált beleerőltetni drámai tákolmányába Bartók egykori librettistája? Idézzük bemutató előtti nyilatkozatát a színházi műsorújságból:

> Mi a darabomban a történelmi igazság? A lényeg. Mégpedig csak a lényeg. A darab meséje elejétől végig kitalált történet. Ezek a balladisztikus, szimbolikus jelenetek naturalisztikus valóság képei nem is lehetnek. Főhőseim, bár történelmi alakok, a valóságban egymást sohasem láthatták: Cinka Panna a kuruc kornál száz évvel később született újabb kutatás szerint. Annál igazabb ennek a balladának a lényege, vagyis a kuruc szabadságharc tragikus belső ellentmondásainak megjelenítése. A kitalált történet történelmi igazságot szimbolizál. Azt a tragikus konfliktust, mely a kuruc táborban a jobbágyparasztok és vármegyei grófok között volt. A koalíció problematikája teszi aktuálissá a darabot olyan időben, melyben egy valóban demokratikus koalíció egységfrontja a nemzeti lelkiismeret és a felelősség feladatává lett.[1]

[1] Színház és Mozi 1/11 (1948. január 12.), 5. Megjegyzendő, hogy Cinka Pannát és Ocskayt már Jókai összepárosította egymással a Szeretve mind a vérpadig című regényében. Balázs Béla talán nem tudott erről, talán csak elhallgatta.

A nyilatkozat arról árulkodik, hogy Balázs Béla – ahogy mondani szokták – nem is egy, de több brosúrával lemaradt az aktuális kommunista történelemfelfogástól. Elképzelhető, hogy ezt a darab keletkezéstörténete magyarázza. Kodály nyilatkozatából tudjuk, hogy baráti közvetítéssel már 1945-ben kézhez kapta a Cinka Pannát, még mielőtt a szerző hazatért volna a szovjet emigrációból.[2] Bárhogyan is volt, nem lehetett tagadni Balázs politikai vétségét. Húsz év átélt sztálinizmus után az idősödő író nem gondolt sem arra, hogy a koalíciós egységfront éltetése 1948 elején mennyire ellenkezik a kommunista párt nem is oly távlati terveivel, sem arra, hogy a Sztálin körüli személyi kultusz csúcspontján a szabadságharc vezérlő fejedelmét még akkor sem szabad alvezérei bábjának beállítani, ha történetesen az lett volna. Horváth Márton ezért mennydörög, s nem valódi nemzeti érzékenységből. Ünneprontás – írja –, támadás a történelmi igazság, a művészi színvonal, a magyar nép jogos nemzeti érzékenysége ellen, történelmi tragédia történelemhamisítással, hőssé magasztalja az áruló martalócot, és a vármegye grófjainak szolgájává alázza a szabadsághős Rákóczit. Balázs Béla politikai pancsersége felszabadítja Horváth irodalmi ítélőképességét is. Nekilát, hogy a dialektika teljes fegyverzetét köszörülje a színjáték valamennyi elborzasztó stiláris és nyelvi kinövésén: ballada, amely négy felvonásos drámává nyúlik; opera kevés zenével, tragédia, amelyben elbukik az író, a reménytelen feladatot vállaló nagy zeneszerző, csalódik a nézőközönség, elborul az ünnepség fénye. A második felvonásból ócska szektarianizmus lehelete árad, a harmadik maeterlincki lidércnyomásos álom. Történelmi képzelgés, ballada- és zenetöredékek, szentimentális hatáskeresés.

Illő restelkedéssel bevallhatjuk: Horváth Márton kifakadása talán az egyetlen az 1948-as év likvidációs célú kommunista támadásai között, amellyel tökéletesen egyetérthetünk. Az olvasó is biztosan egyetért vele, ha pusztán csak felsoroljuk a színi ballada képeinek címeit, s ezzel érzékeltetjük az Ocskay-témájú cigányrománc avíttan romantikus légkörét: Tűzvész – Rákóczi induló – Kísértet – A hollók – A menüett – Az utolsó dal.

Mi történt itt? Hogyan kerülhetett színre ez a dilettáns darab? Tételezzük fel, hogy a kommunista apparátusban a szerző iránt élő rosszindulat adott neki szabad utat? Vagy épp az ellenkezője történt, s az író rosszul értelmezett előzékenység áldozata lett? Harmincévi emigráció után újra Magyarországon, Balázs Béla nem szűkölködött hivatalos támogatás híján. Azt ugyan továbbra sem érte el, amit annak idején, a századelőn Lukács György támogatásával sem sikerült elérnie, pedig mindennél jobban vágyott rá: hogy magáénak ismerje el, és elsőrangú drámaírói és költői nagyságnak fogadja el a magyar irodalmi közgondolkodás. Viszont nem is csekély fény vetült rá Bartók Béla nagyságából, akinek két első színpadi művéhez ő írta a szöveget, s részesült a Kodály körül kialakult kultuszból is, mint a mester ifjúkori barátja – ő maga szívesen tekintette magát harcostársnak. Ám ha élvezhetett is valamennyit Bartók és Kodály fényéből, ő ezt nem érezte elégségesnek. Több világosságra vágyott a Dioszkuroktól. Némileg kegyetlenül, de nem igazságtalanul, eme vágya termékének mondhatjuk két szövegét, melyeket a háború után az Opera színpadára erőltetett: a Bartók Tánc-suite-jének zenéjére írt Bálványosvár című balettjét és a Cinka Pannát – Balázs Béla szcenírozott irodalmi halálát, Kodály kísérőzenéjével.

Kodálynak a Cinka Panna bemutatója előtt adott nyilatkozataiból úgy tűnik, közreműködésével elsősorban a régi barátnak, Balázs Bélának akart kedvében járni, a rajongónak, akit melankolikus ifjúkorában oly közel engedett magához, amennyire talán

egyetlen más barátot sem. Saját véleményéről keveset árult el. Bár dicsérte Ocskay érdekes, újszerű beállítását a darabban, tényként meg kell állapítanunk, hogy a Balázs-féle szöveghez tulajdonképpen alig volt hajlandó hozzányúlni. Komponistaként mintegy elvonatkoztatott tőle, és a darab meséje által biztosított zenés színpadi lehetőségre koncentrált; nem vállalkozott többre, mint hogy feldolgozásokkal végigkísérje a történelmi, illetve a népi-paraszti szálakat, amelyeket Balázs szakadozottan ugyan, de fölismerhetően végigvezetett a kuruc történ. Kodály feldolgozásainak egy része régebbi keletű, s a színi használatra csak hangszeres köntöse újult meg. Már a Magyar Népzene sorozatban szerepelt például a Labanc gúnydal a kurucra, a kevés részlet egyike, amelyről a bemutató kritikusai elismerően emlékeztek meg. Színe, humora a zenekari alakban is megmaradt, bár a hallgatóban azért itt is, mint a Cinka Panna legtöbb betétszámánál, felmerül a kétely: vajon van-e ok és van-e mentség efféle népi dallami- és szövegkincsek beiktatására a Balázs-féle álballada történelmileg és irodalmilag minősíthetetlen közegébe?

Ugyancsak a régi kodályi feldolgozó erőt árasztja a Siralmas volt nékem világra születnem. Erről és hasonló tételekről írhatta Gaál Endre a Magyar Nemzetben: „a Magyar Népzene átiratai közt szereplő dalok tanúsága szerint Kodály régen átélte a sötét vitézi kor minden emlékét." Szórványos elismeréseit Gaál egyébként olyan általános zenetörténeti koncepcióba illesztette, amelynek találó voltában okkal kételkedhetünk. Nem hisszük, hogy igaza lett volna, midőn a Cinka Pannát taglaló kemény kritikájában olyanfélét írt, hogy „Kodálytól joggal várhatnók a magyar opera megteremtését". Kodálytól klasszikus értelemben vett operát legfeljebb a Psalmus előtt, a dalok időszakában várhatott a magyar operatörténet, a népdalfeldolgozások korszakának kezdetét követően biztosan nem (az Odüsszeusz-opera elvetélt terveinek tanúsága szerint ezzel maga a mester is csak később jött tisztába). De egy-egy olyan különleges tétel, mint a Siralmas volt nékem zenekari köntösbe öltöztetett kesergője a maga dúsan ékített dallamstílusával, azért felvillantja egy különös, absztrakt, népi-lírai zenedráma lehetőségét a Cinka Pannában – olyanféle énekelt drámáét, ami a Székely-fonó legerőteljesebb pillanataiban is felragyog.

Szervánszky Endre, aki Horváth Márton oldalán zenészként írt a Cinka Pannáról, még efféle feltételes zenedrámai pillanatok meglétét is tagadta:

> Akik ebben a muzsikában a régi nagy kodályi alkotások párját keresik, nagyon csalódnak. A Psalmus Hungaricus megrendítő drámaisága, a Háry János ízig vérig magyar optimizmusa, életlendülete hiányzik ebből a műből. Csupa letargikus lemondás, céltalanság hangzik a zenéből. A Rákóczi-induló variációs feldolgozása mindennek mondható, csak nem gyújtó hatásúnak.

Bár a zenei optimizmus kultuszának hajnalán Szervánszky vádja nem tekinthető tárgyilagos megállapításnak, hanem veszélyesen ideologikus bírálatnak, ahhoz nem férhet kétség, hogy a zene egy részét illetően igaza volt. E töredékekből összeálló partitúrában sok olyan apróságot hallunk, amelyek úgy hatnak, mintha földre hullt cserepei lennének az egykori nagy kodályi álomnak magyarságról, népről, történelemről – az álomnak, amely összetört, s álmodója maga sem hisz már benne. Különösen kísértetiesek az olyan absztrakt zenekari apróságok, mint a Notturno, vagy a harmadik felvonás előjátéka. Lehet persze, ezek foszlányszerűsége nem abból fakad, hogy a zeneszerző elveszítette

álmait – egyszerűen csak nem hisz a színműben, amihez a zenét komponálja, és takarékoskodik a tételek kidolgozásával. A szövegkörnyezetből kiragadva a zene mégis azt a benyomást ébreszti, mintha nem hinne saját érvényességében, s kiábrándultan idő előtt abbamaradna. E töredékek hallatán rá kell jönnünk: a Cinka Panna zenéjét, részleteinek értékei ellenére, a szöveg kettősen is előadhatatlanná tette. Egyfelől úgy, hogy mint színpadi zenét maga alá temette. De azáltal, hogy szilánk- és forgácsállapotba szorította, elzárta előle a hangversenytermi újjászületés útját is. Ezt érezte meg Gaál Endre a bemutató estéjén, amikor kávéskanalanként mért aláfestő muzsikáról szólt, és hozzátette: „A Háry-librettó egyenetlensége súlyos tehertétel, de a zenéből így is pompás szvit kerülközik. A Cinka Panna esetében már nagy kérdés, telik-e ilyen, a komponistához méltó sorozat."

Mint várható volt, az elmarasztaló kritikák ellenében Járdányi Pál a Válasz című folyóiratban Kodály védelmére kelt. Kritikájában elsőbben azt hangsúlyozza, hogy a Cinka Panna nem daljáték, hanem színmű zenebetétekkel. Valóban, az operaházi előadáson nagyrészt a Nemzeti Színház színészei szerepeltek – a címszerepet a fiatal Lukács Margit alakította. Járdányi elismerte a darab hibáit, igaz, anélkül, hogy magyarázná, miért vállalta a közzenék megkomponálását Kodály. Lényegi mondandója azonban a zene jellemzése.

> A Cinka Panna zenéjével kapcsolatban fáradtságról, deprimáltságról, sötét pesszimizmusról írt a kritika egy része, s nyíltan vagy burkoltan kimondta az ítéletet: méltatlan a nagy Kodály-alkotásokhoz. Hogy pesszimista-e? Először is nem minden részletében pesszimista. Másodszor is: amikor pesszimista, annak kell lennie, mert a darab úgy kívánja. Ami a zene értékelését illeti, csupán egy-két kórusrésszel kapcsolatban adhatunk igazat azoknak, akik a Háry Jánost vagy a Psalmust más, sokkal magasabb szférában született zenének érzik. Itt-ott valóban bizonyos kedvetlenséget hallunk kicsendülni belőle. A zenei epizódok többsége azonban – véleményünk szerint – elsőrangú remekmű! Gondoljunk csak a mesteri népdal- és kurucdal feldolgozásokra, a Szaladj kuruc gazdag sokszínűségére és virtuóz hangszerelésére, a közjátékok nemes lírájára és feszülő emelkedésére, a Rákóczi-induló születését megmintázó nagyobb zenekari tételre, vagy a grófi udvarban játszott menüett rendkívüli bájára, szellemességére, finomságára! [...] A dráma szövetébe ágyazott zenei epizódokról nagyon is érezni, hogy mester keze formálta őket.[2]

*

A Cinka Panna kísérlete után néhány évig nem jelent meg új magyar dalmű az Operaház színpadán. Látványosan gyarapodott viszont a honi zenei termés új darabjaival a másik nagy zenés színpadi műfaj, a balett. Könnyen beláthatjuk a gazdagodás kiváltó okait. Az Operaházban a harmincas évek második felétől a lengyel mesterkoreográfus, Jan Cieplinski, és a mellé egyenrangú társként felnövekvő Harangozó Gyula munkássága, valamint a kiváló táncegyüttes a balett új fénykorát alapozta meg. Hogy mennyi művészi fantázia, mennyi – egymással bizonyára versengő – alkotókedv buzgott ez időben az operaházi balettegyüttesben, azt példázza Bartók Béla táncjátékának sorsa: A fából

[2] *Járdányi írásai,* 303–304.

faragott királyfit öt éven belül kétszer újította fel az Operaház, 1935-ben Jan Cieplinski, 1939-ben Harangozó Gyula koreográfiájával. Említettük, hogy a balett második felújítását 1941-ben A csodálatos mandarin bemutatójának kellett volna követnie, de ez kultúrpolitikai ellenállás okán meghiúsult. Akadályokba ütközött egy fiatalabb nemzedékhez tartozó kiváló szerző új balettjének már elhatározott bemutatója is: Veress Sándor Térszili Katiczája sajnos azóta sem került a budapesti Operaház színpadára.

Annál szaporábban követték egymást más magyar balettbemutatók a harmincas években. Számos, egyvelegszerűen összeállított zenére koreografált divertissement, vagy egy-egy szimfonikus műre vagy divertimentóra komponált balettnovella volt közöttük. E színpadi táncszvitek közé tartozott a Pesti karnevál, a Magyar ábrándok, az Örök teremtés, a Mefisztó-keringő, a Szerelmi álmok (valamennyi Liszt zenéjére), a Szent fáklya Dohnányi Ruralia hungaricájának és Szimfonikus perceinek részleteire, a Kuruc mese Kodály két zenekari táncszvitjére (Marosszéki és Galántai táncok), valamint a legnagyobb siker: a Csárdajelenet Hubay zenéjére. Komponáltatott, vagy elfogadott azután az Opera eredeti balettzenéket is, egyfelvonásos vagy egész estét betöltő komédiákat, mint Weiner Csongor és Tündéje, az Elssler Fanny Nádor Mihály zenéjével, Lajtha Lysistratája, Kenessey Jenő balettje, a Csizmás Jankó, a Pozsonyi majális Rajter Lajos zenéjével, Takács Jenő táncjátéka, a Nílusi legenda, valamint Laurisin Miklós Debreceni históriája és Tóth Dénes Dorottyája.

A háború után a balettdivat fontos repertoárstratégiai és művészetdiplomáciai fegyverré vált. Az Operaház ekkor még tisztában volt azzal, hogy a múlt nagy értékei mellett a jelen nemzetközi színpadi zenéjét is közvetítenie kell. Évadonként több modern balettet is bemutattak vagy felújítottak. A színház egyik fontos feladatát, az énekesek ránevelését modern szólamokra, ezzel legfeljebb csak olyan különlegességek esetében lehetett teljesíteni, mint Milhaud Salade-ja, amelynek partitúrájában énekhangok is szerepet kapnak. Viszont a zenekar sokat tanulhatott a Milhaud-, Stravinsky-, de Falla-, Gershwin-, Debussy-, Ravel- és Prokofjev-partitúrák megszólaltatásából, a közönség pedig élvezhette az új koreográfiák varázsát, a modern zenés színpadnak az Orosz balett óta egyik fő vonzerejét. A magyar repertoár ápolását 1945-ben Az infánsnő születésnapjának felújításával kezdték; azon túl, hogy ezzel évtizedek óta népszerű repertoárdarabot iktattak újra műsorba, a zeneszerző, a fiatalon elhunyt Radnai Miklós előtt is tisztelegtek, aki 1925 és 1935 között az Opera igazgatói székében ülve megteremtette az intézmény működésének aranykorát. A következő magyar balettel, egyben az első ősbemutatóval a színház Jemnitz Sándor iránti szolidaritását fejezte ki; az ő zenéje különböző okok miatt addig nem szólalhatott meg az Andrássy úton. Jemnitz régebbi keletű Divertimentójához Jan Cieplinski készített koreográfiát, bemutatásra 1947 áprilisában került. Kedvező bírálatok fogadták; ebben valamelyest talán a kritikusok kartársi rokonszenve is közrejátszott az őskritikus zeneszerző iránt. Ámde a közönséget, vagy – amire mindig gyanakodnunk kell – az együttest nem lelkesítette különösebben a Divertimento; mérsékelt sikerrel játszották, és csupán 19 előadást ért meg.

Az első olyan – háború után bemutatott – magyar táncmű, amelynek zenéje általános ismertségnek örvend, csak színpadi formában számíthatott újdonságnak. 1948 februárjában a modern magyar zenekari irodalom egyik legnépszerűbb művére, Bartók Tánc-suite-jére készült cselekményes koreográfiát mutattak be. Bartók már eltávozott az élők sorából, nem tudott állást foglalni műve táncszínházi kiaknázásával kapcsolatban. Biztosan nem zárkózott volna el eleve a kísérlettől. Tudjuk, hogy a zenekari Con-

certót elkészülte után átengedte balettelőadás céljára a New York Ballet Theaternek, és a betanítás megkönnyítésére elkészítette a mű zongorakivonatát. (A tervezett előadás Bartók életében nem valósult meg.) Más kérdés, hogy mit szólt volna ahhoz a Jókai regényét követő, archaizáló, sötét titokzatosságot árasztó meséhez, amit első két színpadi művének librettistája, Balázs Béla gondolt ki a Tánc-suite zenéjére. Gyaníthatjuk, feszengett volna miatta: míg A kékszakállú herceg várának költői tartalmától, amennyire tudjuk, soha nem idegenedett el, A fából faragott királyfi szövegével szemben már a komponálás éveiben fenntartásai voltak, más Balázs-mesékről pedig elítélően nyilatkozott. A Bálványosvár nem aratott sikert, és hét előadás után eltűnt a repertoárról a zenével a kritika szerint semmiféle belső kapcsolatot nem mutató táncjáték.

Balázs Béla háború utáni szövegkönyveinek kétes irodalmi minőségük mellett az volt a legfőbb hibájuk, hogy egyáltalában nem elégítették ki sem a korhangulat, sem a korideológia kívánalmait. A költő még a századelő utolsó divatjának, a tragikus balladadrámának bűvöletében élt, miközben már rég más idők jártak – a ballada helyett inkább anekdota, életkép, színpadi novella dívott. A Farsangi lakodalom, illetve a Háry példáját követve operai szövegek és zenék szerzői előszeretettel választották zenés daljátékaik tárgyát a magyar történetiségből. Ahogyan a fentebb felsorolt címekből az olvasó számára bizonyára kiviláglik, a historikus anekdota megjelent már a két háború közötti balettszínpadon is. A negyvenes évtized végén és ötvenes évtized elején keletkezett és bemutatott három operaházi balettsikerben egyeduralkodóvá vált a színpadi anekdotának ez a két háború között fogant típusa; rövid fénykorát párhuzamosan élte meg egy másik anekdotisztikus zenés színpadi műfajjal, a magyar historikus daljátékkal. A háború utáni magyar anekdota-balett zeneileg kimagaslóan legartisztikusabb példányát Farkas Ferenc írta meg Furfangos diákok címmel. Ennél is nagyobb közönségsikert aratott a Keszkenő és Bihari nótája; mindkettő zenéjét Kenessey Jenő szerezte. Vagyis a 20. század második magyar zeneszerző nemzedékének ugyanaz a két tagja alkotta meg a „középfajú", nem avantgardista balett maradandó darabjait az évtized második felében, aki az évtized elején megírta a nemzedék többször említett legsikeresebb operáit, A bűvös szekrényt, illetve Az arany meg az asszonyt.

Farkas Ferenc táncjátékának színrevitelét – a bemutató időpontja 1949. június 19. – a Zenei Szemle hasábjain Szabó Ferenc kritikája fogadta. Ez a megsemmisítő szándék minden jelét magán viselő írás nem befolyásolta végzetesen sem a balett sorsát, sem a zeneszerző pályáját: a Furfangos diákok az első sorozatban több mint negyven előadást ért meg. Mindenesetre a balett természetes, őszinte humorát és vidáman gerinces tartását méltóképpen csak akkor értékelhetjük, ha a zenét ellentétezzük az 1949-ben már gáttalanul előretörő politikai obskurantizmussal, amely Szabó szavaiból árad, s amely akkoriban lassan már a magyar zeneélet egészét beborította. Farkas zenéjének puszta felhangzásával legalább ideiglenesen sikerült eloszlatnia e sötétséget a maga körében – és tehet-e bármely korban ennél többet a zene?

Imigyen szóla Szabó Ferenc:

> A táncjáték a XVIII. század magyarjait úgy ábrázolja, mint akik elégedetten, a legteljesebb szabadságban, őszinte keresztényi felebaráti szeretettől áthatva, idillikus békében élték le életüket. Embernek emberhez való viszonyában nincs semmi bántó és zavaró, nincs különbség szegény és úr közt, senki senkit sem zsákmányol ki, mezztelen és önző osztályérdekek ebben az ideális világban nem érvényesülhetnek.

[... Egy] jellemileg gyenge és visszataszító figura az egyetlen, aki komolyan veszi a tanulást. A többi diák kivétel nélkül szimpatikusnak rajzolt jellem. A szimpátiát avval fokozzák a szerzők és a rendező, hogy részeges, iskola- és munkakerülő tulajdonságaikban mutatják be őket. Teszik ezt a kultuszminisztérium anyagi támogatásával létrejött művészi termékben akkor, mikor a szocializmust építő társadalmunk egyik legdöntőbb feladata az oktatás, a művelődés és a szellemi fejlődés kiterjesztése a legszélesebb dolgozó rétegek közé. [...] Az, hogy a zeneszerző milyen szövegkönyvet választ, már maga is állásfoglalás világnézeti, politikai és művészi vonatkozásban. Nem is véletlen, hogy Farkas Ferenc ilyen szövegkönyvet elvállalt megzenésítésre [...]. Ennek gyökereit megtaláljuk művészi világnézetében, s ez arra mutat, hogy maga sem tudja [...], hol van művészetének leggyengébb, legsebezhetőbb pontja, miben rejlik művészetének az a hova-tovább tarthatatlan hiányossága, mely a valósággal szemben tanúsított állhatatos közönyéből fakad. [...] A táncjáték megírásának nagy művészi erőfeszítése sajnos nem vitte előbbre a művészi tökéletesedés, a realizmus felé való művészi fejlődés útján, inkább még kimélyítette azt, ami benne hovatovább modorossá és hideg rutinná merevedik.[3]

Ahogy a német nyelv helyi dialektusát 1900 körül a magyarnál még jobban beszélő pesti kritikusok mondták volna: *Verriss* – a darab ízekre szaggatása. Vajon mivel ingerelte föl Szabót a Furfangos diákok olyan mértékben, hogy ismét kezébe vegye akkor már jó ideje pihentetett kritikusi tollát, és megjelentesse a Farkas Ferenc ellen egy személyben lefolytatott pártfegyelmi eljárásának protokollját, előfutárát a tucatnyi verbális ostorcsapásnak, amelyekkel 1951 és 1956 között igyekezett zeneszerző kartársait a helyes irányba terelni? Tiszteletlenebbül fogalmazva: miért lőtt ágyúval verébre, és kérte számon az építő szellemű realizmust e tipikus játékbaletten, amelynek cselekményét Oláh Gusztáv vázolta föl, inkább csak a látványos szcénák s a couleur locale tekintetében követve a balett műsorlapján megnevezett szövegforrást. Jókai fordulatos, noha némileg terjengős vidám kisregénye, a Debreceni lunátikus, ez az egykori református kollégiumi világból vett anekdota az átdolgozásban jóformán teljesen elveszítette jellegzetesen jókais, gyengéd iróniáját; nyomát sem találjuk benne az elbeszélés színpadát benépesítő, gazdagon jellemzett figuráknak. A librettó kihagyta Jókai főmotívumát, az ál-lunátikus szórakoztató históriáját is – tudniillik a novella főhőse, Ádám diák holdkórosnak tettetve magát, a háztetőkön járva keresi föl szerelmét, Veronikát. A nagyszerű karaktertáncos, Harangozó Gyula kedvéért a sujet kiegészült Józsi, a komikus stréber diák figurájával; a szülők hozzá akarják adni Ádám szíve választottját (itt: Rózsika), amit a snájdig diák és társai gátlástalan tettlegességgel akadályoznak meg. Előbb berúgatják a vetélytársat, majd az alkoholos *sopor* áldozatát tréfás éjszakai gyászmenetben végighordozzák Debrecen utcáin. Végül az alvó Józsit becsempészik Rózsika szüleinek udvarába, ott dézsa vízzel felébresztik. A zajra kisiet a házból reménybeli anyósa, akit Józsi vad keringőre ragad magával. Végszóra érkezik Ádám, s a kerítésen át az utcára dobja a kellemetlenkedőt; e nemes tettéért annak rendje s módja szerint el is nyeri választottja kezét.

[3] SZABÓ Ferenc, *Operaházi magyar bemutató (Farkas Ferenc: A furfangos diákok)*, Zenei Szemle [3]/3 (1949. szeptember), 82–85.

Ha naivitást színlelnénk, azért is értetlenkedve csóválhatnánk fejünket a Furfangos diákok letaglózása olvastán, mert a balett jóformán iskolásan teljesíti a jelszót, amelyet Szabó Ferenc a szocialista realista stílusfordulat érdekében azon években szüntelenül hangoztatott: az egyoldalú népzenekultusz helyett a magyar zeneszerzők forduljanak inspirációért a 19. századi nemzeti hagyományhoz. Farkas később többször idézendő nyilatkozatában leszögezte: a partitúra egyetlen népzenei idézetet tartalmaz, a nyitójelenet cigánytáncát, de népi tánczenéről lévén szó, az is rokonságban áll a szocreál piedesztáljára emelt verbunkossal. Az összes többi tánctétel 1800 körüli magyar zenei típusokat és intonációkat olt a komponista saját zeneszerzői nyelvébe. Mi baja volt hát vele Szabónak? E dolgozatok operarajongó íróját a helyzet a Tosca első felvonásának kezdetére emlékezteti. A Sant' Andrea della Valle-templomba belép a féltékeny Floria, esti légyottra hívja Cavaradossit, és türelmetlenül kérdi: *sei contento* – örülsz? A festő, aki szökött forradalmárt rejteget az Attavanti kápolnában, meglehetős szórakozottan válaszol: *tanto* – nagyon. Mire a primadonna fölcsattan: *lo dici male* – rosszul mondod. A 20. századi új magyar zene a Farsangi lakodalom és a Háry János óta telve volt *régi magyar zenegyöngyökkel* (hogy a zenegróf Fáy István nevezetes historikus kiadványának címére utaljunk) vagyis a 19. századi magyar stílusból merített motívumokkal. Láttuk, a táncszínházban valósággal uralkodott a retrodivat. Ám ha Mihály András a Bárdos-vitában el is ismerte Kodály Lengyel Lászlójának forradalmiságát, a kommunista zenetan szerint a 19. századi nemzeti romantika 1945 előtti megidézése általában véve *rosszul volt mondva* – hiányzott belőle a forradalmi szellem.

Ezt, az 1945 előtti *régi nemzetiesség* kénköves bűzét szimatolta meg Szabó a Furfangos diákokban, és megállapíthatjuk, szaglása jó nyomra vezette a kommunista ideológia kopóját. Farkas Ferenc a rá mindig jellemző, szinte naiv hitelességgel beszélte el 1974-ben: Oláh Gusztáv 1949 elején kereste meg a Furfangos diákok tervével, és „pontosan körvonalazta a cselekményt, a képek sorrendjét, sőt azt is, hogy milyen időtartamúak legyenek az egyes közzenék". A darab tételről tételre menő kidolgozásában azonban nem Oláhval, hanem a koreográfiát készítő Harangozó Gyulával működött együtt. A zeneszerző ezután meglepő felvilágosítással szolgált – tükrözve saját egykori meglepetését:

> A darab elkészült, és csak ezután vettem róla tudomást, hogy a mű tulajdonképpen kész díszletekhez s kész kosztümökhöz íródott, mert volt már egy elődje: a Laurisin Miklós zenéjével, „Debreceni história" címmel előadott balett. [...] én a „Debreceni históriát" nem láttam és nem ismertem. Elég kínos volt a helyzet, hogy a főpróbán éppen Laurisin Miklós ült mellettem. De én ártatlanul kerültem ebbe az ügybe.[4]

Farkas hozzátette, Harangozó „lényegesen belenyúlt a régi darab dramaturgiájába" – ezzel talán akkor nyugtatgatták őt a rossz lelkiismeretű színházi partnerek, mikor szemükre vetette, hogy antikollegialitás látszatába keverték. Nem tudjuk, milyen mélységig hatolt az átdolgozás, mindenesetre a zeneszerző kéziratának hasonmásaként kiadott zongorakivonat címlapja csak Oláh Gusztáv nevét tünteti fel szövegíróként, s ez arra utal, hogy a Debreceni história történetét 1949-ben nem dolgozták át lényegbevágóan. Szabó talán nem tudta, de remekül megérezte: a furfangos történet nem csupán a 18–19. század fordulójának régi magyar világát idézi, hanem az *ántivilágét* is. Velejéig antiszociális, mi több: anti-

[4] *Farkas Ferenc írásai,* 135.

szocialista mese, amely valóban aligha segíthette a zeneszerzőt, hogy a Szabó által kijelölt forradalmi irányban orvosolja *művészetének azt a hiányosságát, mely a valósággal szemben tanúsított közönyéből fakad.* Az ifjúkori barát „lesújtó kritikája" mélyen megbántotta Farkast; még 1994-ben is elevenen élt benne a bírálat emléke csakúgy, mint a később rendezett konzultációé a Zeneművész Szövetségben, ahol éppen az a kolléga rótta föl neki, „hogy túl gyorsan készült a darab", aki annak idején az Operaház főtitkáraként legerősebben sürgette a bemutatót.[5]

Ha sürgette, jó érzékkel tette: mint említettük, a balett nagyon nagy sikert aratott az Operában ekkor még uralkodó „régi közönség" körében, amely másra sem vágyott, mint hogy a zeneszerzővel együtt „közönyt tanúsíthasson a valósággal szemben". Tegyük hozzá, a Furfangos diákok zenéje elsősorban nem „őszinte lírai érzéseivel" aratott sikert. A líra Farkas művészetének kétségtelenül legközvetlenebb vonzerejét adja, de ezt Szabó éppen itt kevés okkal emelte ki. Igazolja megállapításunkat, hogy a balett zenéjéből kialakított zenekari szvit – a Fináléba foglalt három tánccal összesen nyolc idézet a színpadi műből – egyetlen lírai-vallomásos zenei jelenetet tartalmaz, a szerelmesek Pas de deux-jét, amely adagio tempója ellenére a szerző mértékadó becslése szerint mindössze három percig tart, és jól megvárakoztatja a hallgatót, lévén ötödik a hat tételből álló sorozatban. Mivel a Furfangos diákok esetében klasszicista tánczenéről és nem pantomimről van szó, nem volt egyszerű feladat az őszinte érzelem kiáradását összehangolni a stiláris következetességgel – A bűvös szekrény ismerőjét azonban nem lepi meg, hogy éppen ilyen zárt keretben hozza Farkas Ferenc ihlete legbájosabb virágait. Valószínűleg hiába keresnénk a kor magyar zenéjében e páros tánc indításához fogható kifinomultan választékos hangzást: az ereszkedő *e* lá-pentaton melódiát szólóhegedű és brácsa játssza, a kimondottan spanyolos hangulatú hatnyolcados ostinato kíséretet pengetett gordonka és nagybőgő adja *e*-re épülő dúr hexachordot körülírva. A bensőséges, mégis stilizált indítás ritmikai platformjáról a tétel az ötvenedik – utolsó – ütemig nem lép le. Kezdeti szelídsége Chopin Berceusére emlékeztet; a kibontakozás viszont inkább Ravel Boleróját idézi, ám a dinamikai fejlesztést Farkas nem repetícióval valósítja meg: a dallam és harmónia folyondáros szabadsággal továbbszőve-dúsítva emelkedik a negyvenedik ütem csúcspontjára, amelyet a hangszercsoportok előbb egymást váltva, majd kórusos összhangban közelítenek meg, valóságos zenei extázisban. A rövid levezetés után elért, *e*-re épülő hathangú záróakkord bensőségesen érzékelteti a szerelmi beteljesülést követő álmodóan boldog nyugalmat.

A szvit másik, lírikusnak minősíthető tétele a második helyen álló Air de danse a maga Tempo di Minuetto feliratával. Játékos, szolisztikus hangszerelésével, figurációkkal és ékítményekkel teletűzdelt motivikájával a tánc finoman ironikus árnyalatokban játszik, bájos babaszerűségében némileg emlékeztetve A fából faragott királyfi Királykisasszonyának lassú háromnegyedes belépőjére. (Talán erre gondolt Tóth Aladár, midőn Farkas Air de danse-át verbunkos menüettnek nevezte.) Bartóknál a verbunkos menüett a táncjáték első magánjelenetének ad zenei formát, a Furfangos diákok hősnője, Rózsika azonban meglehetős hosszú idővel a balett kezdete után, a harmadik képben táncolja el a magáét. A menüett után átvezető ütemek jelzik Ádám belépését – ponto-

[5] Uo., 191. Farkas egyébként ebben az összefüggésben sem ejtett egyetlen rossz szót sem a harminc éve halott Szabóról, akit nyilvánvalóan becsült.

sabban beugrását a kertet övező falról –, aztán kezdetét veszi a Pas de deux: a szvitben egymástól elszakított lírai részletek tehát a balettben folyamatos nagyformába rendeződnek.

Ádám belépő zenéje nem improvizált mozgásfestő elemekből alakul, hanem abból a mérsékelt tempójú, kimért verbunkosból idéz, amely *ritmico, con eleganza* előadási utasítással harmadik tételként szerepel a szvitben: a Diákok tánca a bevezető zene mellett a balett legnépszerűbb száma. Teljes terjedelmében csak a negyedik képben hangzik el, az italozó kollégisták férfitáncának zenei karakterképeként, de már az első képben ennek részlete kíséri a fiúkat a vásártérre, ez adja a közjáték zenéjét a második és harmadik kép között, és többször jelzi névjegymotívumként a főszereplő érkezését is. Nem csak egyszer hallja a színházi közönség a menüettet sem: ez, valamint a Pas de deux hatnyolcados pentaton dallama kíséri Rózsika kifejező táncát a szerelmi duettet követő groteszk leánykérés-jelenetben; ezzel a zenével fejezi ki hűségét Ádám iránt, és tiltakozik a rákényszerített házasság ellen. Bőségesen találkozunk más visszatérő motívumokkal, sőt egész visszatérő szakaszokkal is. Lehet persze rosszhiszeműen legyinteni: az időzavarral küzdő zeneszerző takarékosságból használta fel többször is ugyanazokat a matériákat, így könnyítvén meg kompozíciós terheit. Egyrészt e kifogás mutatis mutandis Wagner Ringjére is érvényes lehetne. Másrészt a visszatérő „vezérmotívumok" közötti szakaszokban túláradó bőséggel hangzanak fel szellemesnél szellemesebb önálló zenei jelenetek; ezeket sajnos csak a zongorakivonatból ismerhetünk meg azóta, hogy a Furfangos diákok eltűnt a színpadról. A visszatérések célja nyilvánvaló: Farkas, a klasszikus szellemben alkotó komponista számára az ábrázolásnál fontosabb a forma, a klasszikus szerkezet pedig ismétlésekkel és reprízekkel operál. Hogy a tiszta zene szabályait ne sértse meg, a partitúra kidolgozása előtt – feltehetően Harangozóval együttműködve – kielemezte a cselekmény helyzeteit, és a felismert rokonságokra építve tágas nagyformába rendezte muzsikáját. Mint várható, a forma szimmetrikus – ugyan a színpadi képek száma névlegesen hat, ám az ötödik kép a debreceni utcán vonuló gyászmenettel nem több, mint átvezetés a záróképhez.

Különösen szilárd szerkezetet adott a zeneszerző a kezdő- és zárójelenetnek, az expozíciónak és kibonyolódásnak. A debreceni vásárban játszódó nyitójelenet sok epizódból összeálló táncfüzérét az előjáték zenéjének visszatérése kerekíti le a képet záró üldözési szcénában; a finálé pedig a negyedik kép parázs zárózenéjével, Józsi részeg táncával cseng ki. Itt a Furfangos diákok zeneszerzője megfeledkezik a neoklasszikus *impassibilité*ről (saját kifejezése, lásd a szimfóniájáról szóló fejezetet), és a Pomádé királyt lepipáló zenei groteszk terére lép ki. Az elegánsan barbár vásári nyitózene a neoklasszicizmus fegyelmezetten gátlástalan modorában, Farkastól szokatlanul *pimasz* könnyedséggel, ellenállhatatlanul sodró tempóban játszik populáris ritmusokkal, mondókaszerű dallamokkal, harsány hangszerelési effektusokkal. E hang, e humor, e nem várt közvetlenség vállalása bizonyára nem igényelt forradalmi merészséget a zeneszerzőtől. A rendszervédő ideológus azonban a függetlenség jelének, a maga szempontjából tehát vészjelnek értékelte, és felemelte mutatóujját. Ha nem is hunyászkodott meg, Farkas Ferenc értett a szóból: a következő évben megírta a Csínom Palkót. Nem is maradt el jutalma, a Kossuth-díj. E legmagasabb állami kitüntetésben egy évvel Szabó Ferenc előtt részesült.

SZABÓ FERENC HAZATÉRÉSE

Szabó Ferenc, az 1902-ben született, 1969-ben elhunyt zeneszerző élete folyását és műveit a magyar kortársak átlagához képest bőséges terjedelmű irodalom tárgyalja. Pernye András írta róla az obligát kismonográfiát a Zeneműkiadó Mai magyar zeneszerzők sorozatában (1965); ugyanő később több tanulmányt is szentelt az élet és életmű egyes aspektusainak. 1975-ben Maróthy János 800 nyomtatott oldalnyi monográfiát jelentetett meg Szabó életéről és munkásságáról a Magvető Kiadónál.[1] 1984-ben barátainak és pályatársainak visszaemlékezéseit adta ki terjedelmes kötetekben a Zeneműkiadó.[2] És éppen őt ne vette volna fel Breuer János a 20. századi magyar zeneszerzők működését feltáró nyomozati aktáinak sorába?[3] Vélhetnénk, e közismerten pártos írók tollából eredő gazdag dokumentáció az illetékes párthivatal közvetlen utasítására készült. Még ma is köztudomású ugyanis, hogy a maga generációjában Szabó volt a par excellence pártmuzsikus. Kommunista volt nem útitársként, kommunista nem faji-kisebbségi bizonytalanságérzetből, kommunista nem opportunizmusból, hanem alkati kommunista. Az a fanatikus, velőket átjáró, rendíthetetlen hűség éltette az eszme és az eszmét hordozó intézmény, a párt iránt, ami a vallásos hittel azonos tőből fakad, úgyhogy az ember máig sem tudja, tisztelettel adózzon-e neki, borzadjon tőle, vagy sajnálkozzék fölötte. Ám a feltételezés, mely szerint Szabó holtában is pártja kulturális marketingstratégiájának köszönhette irodalmi szereplését, valószínűleg téves: tudtunkkal a magyar zenepolitika hetvenes-nyolcvanas évtizedének hatalmasságai közül senki nem adott parancsot vagy akárcsak nyilvánított igényt alakjának irodalmi újrarajzolására; senki sem jelentette ki, örömmel venné, ha megíródnának és napvilágot látnának a Szabó-monográfiák. A zeneszerző élete végéig rendíthetetlen hűséggel tekintett a pártra, ám a párt Szabó élete végén (a maga életének végétől még évtizedes távolságban) mintha hűtlenné lett volna rendíthetetlen katonájához. Vagy saját magához lett hűtlen? Emlékezhetünk: az 1960-as évek második felében a kommunista establishment reformokkal kacérkodott, és kísérleti bevezetésük előfeltételeként igyekezett kiszorítani a játéktérről az őshitvallókat, kik donquijotei hűséggel kitartottak a lenini–sztálini szektakommunizmus alaptételei és viselkedési normái mellett – beleértve a sokszor ismételt hosszú futást a *harmadik Rómába.* Ennek jegyében 1967-ben, Kodály halála után néhány hónappal Szabó Ferencet a nyilvánosság és (tanúsíthatom) a diákság számára váratlanul nyugdíjazták a Zeneakadémia főigazgatói állásából, vagyis eltávolították azon stallumból, amelybe 1958-ban, a forradalom utáni restaurációs időszakban ugyanazon tulajdonságok jutalmaképpen helyezték komisszárnak, amelyekért most menesztették.

[1] MARÓTHY, *Zene, forradalom, szocializmus.*

[2] *A zeneszerző Szabó. Emlékezések*, szerk. MARÓTHY János, Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

[3] BREUER János, *Szabó Ferenc és a Modern Magyar Muzsikusok,* in UŐ, *Kodály és kora: Válogatott tanulmányok,* Kecskemét, Kodály Intézet, 2002, 161–164.

Sorsát fegyelmezetten, némán, de tragikusan élte meg. Emberileg különösen két tényező tehette fájdalmassá a kiszorulást a zenepolitikai nyilvánosságból. Az egyik, hogy körötte teljes egészében megváltozott a zenei világ, felnövekedett az új zeneszerzői avantgarde, és ő mint a lírai-hősi szocialista realizmus bajnoka, személyes stílusával és zenei ideáljaival egyetemben tökéletesen időszerűtlenné vált. A másik tragikus tényező kései éveinek történetében, hogy nyugdíjazásakor már megjelölte a gyógyíthatatlan betegség. Utolsó évei, amelyek egy sértett, de erői birtokában alkotóképes muzsikus szembenézését hozhatták volna saját addigi életművével és elveivel, ebben a helyzetben versenyfutássá váltak az idővel, a régóta dédelgetett zeneszerzői terv, a Móricz Zsigmond regényén alapuló opera befejezéséért: Légy jó mindhalálig. Szabónak nem adatott meg, hogy végigírhassa a régi stílus és régi politikai szemlélet igazságát *csak azért is* megerősítő forradalmi-romantikus operát; a töredéket halála után egyik hű tanítványa fejezte be.

Hívei az utolsó évek vélt méltánytalanságait a párt árulásaként élték meg, ezért a róla posztumusz megjelentetett szövegek nagyobb részének hangja nyíltan vagy burkoltan bírálja az akkori politikai korállapotokat. Az ultrakommunista kritikát a hetvenes-nyolcvanas évek centrista párt- és államrendje bizonyos nosztalgiával tűrte, sőt titkon talán örült is neki – arra használta, hogy aláhúzza vele saját új keletű nyugatosságát, és rémisztgesse a túlzó reformereket: vigyázzatok, ilyen volt a kommunizmus, és újra ilyen lehet. Paradox módon akkor voltak legnehezebb helyzetben a szövegek szerzői, monográfusok és memoárírók, mikor a zeneszerző keserű utolsó éveinél régebbi időkre, 1930 és 1960 közötti stramm kommunista múltjára kellett emlékezniük. A hetvenes évekből, még inkább a nyolcvanas évek közepéről visszapillantva a tárgyilagos tekintet aligha láthatta másnak Szabó Ferenc pártkatonaként leélt életét, illetve a keretét és legfőbb vonatkozási pontját alkotó kommunista mozgalom egész 20. századi történetét, mint vargabetűk szakadatlan sorának. Mindenki tudta, a kommunizmus történetének nincs olyan fázisa, melyet maguk a kommunisták utóbb ne tagadtak volna meg, hogy a következő fordulóban esetleg rehabilitálják. Vörösmartyval szólva: *irtózatos hazudság mindenütt;* ám a hatalom érdeke előírta, hogy a tévedések és árulások folyamatos tragikus végjátékát egészében véve mindig az összemberi történelem legnagyobb sikertörténeteként kell értékelni – hiszen e tézisen alapult a rendszer legitimitásigénye. Következésképpen annak, aki az Eszme igazát és sérthetetlenségét akarta felmutatni a múlt és jelen történelmi-politikai hullámzásában, bizony minden kort, minden fázist finoman szólva célzatosan kellett szemlélnie és ábrázolnia. Ennek megfelelően a húszas évekbeli őskommunista korszak leírása minden szerzőnél evangéliumi légkört áraszt: úgy írnak az ifjú Szabóról és társairól, mintha apostolok cselekedeteit beszélnék el. Vallási szekta tagjaiként szólalnak meg, a történeti tények helyett hősük prófétai elhivatottságáról tesznek tanúbizonyságot. Sejtjük, miért: Szabót küldetéses embernek ábrázolva, némileg a kései apologétáknak is sikerül a maguk nimbuszát felpolírozniuk.

Európai kommunista intellektuelek tipikus sorsában osztozva Szabó a Szovjetunióban töltötte életének a harmincas évek elejétől 1945-ig tartó második periódusát. E korszakát a memoárírók hallgatásba burkolják. Szorosra zárt ajkukon legfeljebb egy-egy idilli emléket felidéző szó csúszik ki, s az emlékek tovatűnő pillanat volta elárulja, mily kevéssé voltak idilliek a szép pillanatot megelőző-követő órák, napok, évek, évtizedek. 1945-től Szabó újra Magyarországon élt, és elfoglalta az őt tehetsége szerint bizonyára megillető helyét a zenekultúra élvonalában. Hazatértének első lustrumát (1945–1949)

az emlékezők aranykornak láttatják, mely demokráciáról és egyetértésről tanúskodik, a legkülönbözőbb szellemű kulturális és művészeti körök mély harmóniájáról, magától értődően a fontos dolgokról alkotott kommunista felfogás szerint. Úgyhogy az utószülött nem győz csodálkozni: ha ily tökéletes egységbe forrt a zenei népfront a kommunista mag körül, miért volt egyáltalán szükség a sokat emlegetett fordulatra, ahogy a kommunisták becézték saját hatalomátvételüket. Az ötvenes évek első feléről elfogult képet alkot az emlékezők és életrajzírók szelektív memóriája. Elszántan bagatellizálják az úgynevezett sztálinizmus úgynevezett torzulásait (ahogyan Szabó maga is tette 1953 és 1956 között); viszont krokodilkönnyekkel szemükben taglalják az 1953 júliusát követő reformoknak a szocialista zenekultúrát szinte földig romboló következményeit. Magától értődik, hogy mind az emlékezés zeneszerző tárgya, mind az írók hónál fehérebben kerülnek ki történelmi mosodájából. Annál sötétebben azok, akik a szocializmus ellen – értsd: a sztálinizmus és Szabó, illetve mindkettő apologétái ellen – 1956-ban fellázadtak.

Összbenyomásként elkerülhetetlenül azt a tanulságot szűrjük le a Szabó-irodalomból, hogy kommunista személyiségek múltját, életét a maga egykori valóságában megismerni 1990 előtt alig lehetett. A személyiséget eltakarta a mítosz, olyan tökéletesen, hogy feltámad a gyanú, az igazi kommunista az az ember, akiben talán nem is volt meg az, amit a mítosz eltakar: a személyiség. Vagy ha létezett, korán elbizonytalanította valami primer személyiségsérülés, s ezt kompenzálandó menekült a párthoz, ahhoz a felettes énhez, melynek mindig igaza van – ahogy a német állampárt utóbb előszeretettel ironizált jelszavát Louis Fürnberg 1950-ben szövegbe és zenébe foglalta: *Die Partei hat immer recht*. Ha kell, a hitvalló kommunista a párt utasítására arcot cserél, mint a szovjet agitátorok Bertolt Brecht borzongató tandarabjában: *Die Maßnahme*. Szabó közismerten megközelíthetetlen és zárkózott magatartása az emberek távoltartására szolgált: nehogy bárki kísértésbe jöjjön a maszk mögé nézni.

Számos vonatkozó információ ellenére megfoghatatlan és ellentmondásos még az a kapcsolat is, amelyre Szabó életének hivatásos tanúi a legtöbbször hivatkoznak: tanítványi viszonya Kodály Zoltánhoz. Az emlékezők és írók egyike sem meri állítani, hogy Kodály politikailag – vagy ahogy akkoriban szokás volt mondani, világnézetileg – egyetértett volna Szabó kommunizmusával. Sőt, Maróthy János egyértelműen érzékelteti, hogy a fiatal Szabó politikai credója ellenérzést keltett Kodályban.[4] Miután a fiatal tanítvány 1932-ben gyakorlati szempontból félig-meddig véletlenszerűen, belsőleg szükségszerűen a Szovjetunióba emigrált, mindennemű kapcsolat megszakadt kettejük között, és csak Szabó hazatérésekor találkoztak újra, amaz evangéliumi példabeszédbe kívánkozó napon, melyen, mint a legenda tartja, a Vörös Hadsereg politikai őrnagyának egyenruháját viselő nem-tékozló fiú Budapest területére lépve legelőször mestere keresésére indult. A találkozás után egyazon évben bekövetkezett Kodály haláláig bő két évtizedet éltek le együtt a magyar zeneélet felső szféráiban. Szabó sejthetően mindent elkövetett azért, hogy Kodály a lehető legkevesebb személyes és politikai vegzálásnak legyen kitéve, és bizonyos kérdésekben véleményét is kikérte s megfogadta. Más kérdésekben nyilvánvalóan nem kommunikáltak, s nem értettek egyet. Lehetetlennek tartjuk, hogy Kodály jóváhagyta volna az ötvenes évek eleji, illetve 1959-es támadásokat, melyeket Szabó személyesen, a politikai hatalom pedig személytelenül intézett legkedvesebb fia, Járdányi Pál ellen. Ezek a vétségek a mester elleni vétkek is voltak, hiszen tudvalévő, hogy a

[4] MARÓTHY, *Zene, forradalom, szocializmus,* 39.

tanítványok népiességfelfogása körül megszervezett polémiák alig-alig burkoltan Kodályt támadták. Amennyire lehetett, Kodály mentette Járdányit: kivonta a tűzvonalból. Ám a jelek szerint nem büntette haragjával Szabót. Az ötvenes évek legvadabb idejéből nem ismerünk tőle leveleket, a későbbi időkből kiadott levelezésének tanúsága szerint ugyan nem dicsérte azért, amit zenepolitikusként tett, de személyét jóindulatúan, emberi együttérzéssel kezelte. Toleranciájára kettejük ismeretségének kezdeti időszaka szolgálhat magyarázatul. Kodály a húszas évek elején fogadta tanítványául Szabót, az ellenforradalom őt magát is megpróbáló éveiben. Rokonszenvvel és sajnálattal figyelhette a tehetséges fiatalembert, aki éhezve, magát kulimunkával fenntartva folytatta zenei tanulmányait, és megértéssel fogadta, hogy helyzetéből fakadó, általános, mély elégedetlenséget érez a modern társadalom berendezkedése és uralkodó eszmerendszere iránt. Ez a korai Szabó-kép adhatott Kodály szemében felmentést a későbbi tettekért. Mindvégig úgy láthatta a szikár, egyre szorosabbra zárt ajkú pártfunkcionáriust, mint az avantgardista Vonóstrió ifjú komponistáját, akinek állítólag ezt a mondatot vágta szemébe a mű kottájába pillantva: „Maga az egyetlen, akiben líra van, és ezt most félredobja".

Szubjektív líra és avantgarde disszonancia viszonyát Szabó később a szovjet esztétika diktálta forradalmi romantika szellemében próbálta meg újraértékelni. Hogy ez hogyan sikerült, arról másfél évtized távollét után Magyarországra hazatérve azon néhány művével adott számot, amelyeket részben a szovjet évekből hozott magával, részben már a honban komponált. Ha hinni lehet töredékes kimutatásunknak, az első nagyobb jelentőségű Szabó-bemutatóra 1945. június 10-én került sort a Zeneakadémia nagytermében. A Székesfővárosi Zenekar Fricsay Ferenc vezényletével a Lírai szvitet adta elő, azt a vonószenekari művet, amit 1936-ban korábbi gordonkaszonátájából írt át, vagy inkább írt újra. Ominózus időszak volt ez a szovjet zene történetében. Már lezajlott az első Sosztakovics-botrány, a szovjet párt első intése a zeneszerzőkhöz: térjenek le az avantgarde ösvényéről, és lépjenek a közérthető, jól hangzó, érzelmes zene széles útjára. Szabó engedett a felszólításnak, és hogy a külsőségeiben modern gordonkaszonátából viszonylag kis átalakítással gyökeresen más karakterű zenét tudott kibontani – olyat, hogy eredetére még Kodály sem jött rá –, azt mutatja, hogy a lírai magot már az ifjú modernista művében is csak néhány avantgarde manír fedte el. Más kérdés, hogy valóban eredeti, őszinte líra bontakozott-e ki az új változatban, abból a fajtából, aminek megőrzésére Kodály buzdította? Már ebben az első lírai-szocialista (vagy szocialista-lírai) kísérletben jól érzékelhetjük a későbbi nagy apparátusú Szabó-művek sajátos kettősségét. Tagadhatatlanul jelen van a valódi, bensőséges dallaminvenció, és kifejezetten eredeti szín- és hangzáskombinációk jellemzik az írásmódot, de a kettő sajátos módon elidegenedik egymástól. A líra nem bontakozik ki, hanem benne ragad a hangzás bilincsében, beszorul egy statikus zenei felszínbe, ornamenssé, szőnyeggé neutralizálódik. A zene, amely érzelmeket kíván kifejezni, a kifejezhetetlen elé vont tarka és tetszetős függönyként szól egész tételeken, tételrészeken át. Legalábbis e hallgató fülében; kritikusok a bemutató idején nem tudták, vagy nem akarták érzékelni a szabói vallomás belső dermedtségét.

Budapest nemsokára megismerhette az 1941-ben írt Zongoraszonátát is: Jámbor Ági játszotta el 1945. augusztus 12-én a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének termében, Kadosa Pál Zongoraconcertinójával és Veress Sándor József Attila-dalaival egy műsorban. Korabeli kritikáit nem ismerjük. Kéttételes formája inkább a szonatina, mintsem a nagy zongoraszonáta mértékével mérhető. Letétje meglehetősen kezdetle-

ges, ami nem csoda: sok visszaemlékezés egyezik abban, hogy Szabó nem tudott jól zongorázni. Ám a forma szerénysége jót tesz a darabnak; a szonatina-lépték jobban harmonizál a stílussal és a szerény mondanivalóval, mint a 2. szonátában megkísérelt nagyobb szabású formaalakítás. Utóbbit Szabó már Magyarországon írta 1947-ben, s nem soká kellett várnia az első nyilvános elhangzásra: 1948. február 8-án az újért való kiállásban fáradhatatlan Böszörményi Nagy Béla játszotta el, ugyancsak a Szabad Szervezet hangversenyén. Két ifjú zeneszerző-kritikus, Sárai Tibor és Járdányi Pál is jelen volt az eseményen. Sárai kifogásolta a „fantáziára emlékeztető egytételes zongoraszonáta kissé széteső formá"-ját, koncedálva, hogy a darab ennek „ellenére végig feszültségben tartja a hallgatót".[5] Járdányi viszont éppen a formai koncepciót dicsérte: „Szabó Ferenc II. zongoraszonátája – írta – a legjobb oldalairól világítja meg a szerző komoly formai koncepcióját, tartalmas és sajátos mondanivalóját."[6] Amint ez sokszor megesik, a két kritika egyazon, jól felismerhető zenei tényt értékelte egymásnak látszólag ellentmondóan. Nádasdy Kálmán visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az ifjú Szabó szenvedélyes érdeklődéssel elemezte Liszt h-moll szonátáját.[7] Saját második szonátájában a liszti modellt kísérelte meg emulálni a maga eszközeivel, a szocialista realizmusnak nevezett neoromantika elvárásainak szellemében. Mármost az egytételes romantikus szonáta legközvetlenebb előzményei olyan tematikus zongorafantáziák, mint Schubertnek Liszt által átírt Wanderer-fantáziája. A liszti mintában termékeny feszültségben áll egymással fantáziaszerűség és koncepciózus nagyforma. Ennek nyomát érzékelte Járdányi, míg Sárai joggal észrevételezte, hogy a zongoraletét kezdetlegessége a zenét a Szabó-szonátában olykor a laza szalonromantika szintjére szállítja le. Ám a darab épp kezdetlegessége miatt nem ellenszenves: megkap, de meg is lep a benne megnyilvánuló lírai érzelmek felhős-századfordulós gyöngédsége, elmosódottsága. Emlékezésekből tudjuk, Szabó nagyra becsülte Puccinit; és valóban a fiatal Puccinira, a Manonra és a Krizantémokra emlékeztet a szecessziós nebántsvirág-hangulat, amit a zene mollakkord mixtúrái és egészhangos foltjai a „lamento" szakaszban árasztanak. Sajnos, a másik pólus, a „trionfo" nélkülözi a liszti grandezzát; hiányzik hozzá a zongoratechnikai találékonyság. Kevés modern zongoradarab él vissza olyan mértékben az üres oktáv és az unisono hangzásokkal, mint Szabó szonátája.

A zongoradarabban kipróbált egytételes szonáta-, fantázia- vagy szimfonikus költemény-elvű nagyforma ebben a periódusban erősen vonzotta a zeneszerzőt. Ilyen irányú érdeklődését mi sem jelzi jobban, mint hogy ezt a szerkezetet választotta legnagyobb korabeli műve, a zenekari Concerto struktúrájául. Mielőtt a szonátának e nagyobb szabású párdarabjára rátérnénk, emlékezzünk meg egy másik, az emigrációból hazahozott sikerdarabról. Nem a Sztálini törvény című kantátára gondolunk, amelyet a hangversenyműsor szerint 1945. november 6-án, vagyis az első november 7-i díszhangversenyen mutatott be a Filharmóniai Társaság zenekara, Majaszkovszkij 22. szimfóniájával és Csemberdzsi Táncszvitjével együtt. Lehetséges, hogy a kiadott műsortól eltérően a hangversenyen a hódoló kantáta nem is hangzott el, hanem már ekkor a Moldován rap-

[5] SÁRAI Tibor, *Mai zene a budapesti hangversenydobogón,* Zenei Szemle 5. sz. (1948. március), 268.

[6] *Járdányi írásai*, 301–302.

[7] *Egy zeneszerző ifjúsága,* in *A zeneszerző Szabó*, 31–32.

szódia, Szabó első érett nagyzenekari műve került előadásra. Szervánszky Endrétől a Szabad Népben ugyanis azt tudjuk meg a rapszódia 1946. november 17-i, Komor Vilmos vezényelte előadása kapcsán, hogy a művet korábban már lehetett hallani, éppen az MSZMT hangversenyén.

Szervánszky „formás felépítést, pompás zenekari színeket, őszinte mondanivalót, és nagy közönségsikert" regisztrált kritikájában. Tartalmasabb információt kínál maga a szerző, aki mind a Rapszódia, mind a Concerto partitúrájához előszót írt. Mindkét mű 1949-ben jelent meg a Művészeti Tanács kiadásában, s könnyen lehet, hogy az elemzések írásának idején Szabó már internalizálta a Szovjetunió kommunista pártja központi bizottságának zenei elvárásait. A határozat egyik alapkövetelményként írja elő a programszerűség elvének érvényesítését a zenében; az elvárásnak, íme, Szabó két partitúrája szöveges programmal siet megfelelni. De talán személyes, lélektani ok is közrejátszott abban, hogy a szerző csörömpölő szavakkal hívta fel a figyelmet művei tartalmi célkitűzéseire. Visszatérve Magyarországra, Szabó nem érezhette magát maradéktalanul boldognak; hazatérése nem bizonyult olyan zavartalan örömünnepnek, ahogy azt a hosszú emigrációs évek alatt képzelhette. Vajon mindenki olyan könnybe lábadt szemmel nézte a Vörös Hadsereg szikár alakján feszülő egyenruháját, ahogy azt a következő évtizedek propagandája el akarja majd hitetni? A rejtőzködő lírikus, a szeretetre vágyó ember talán idegenkedést érzett maga körül-magával szemben, és ő, akinek beszédje kortársak szerint gátlásosan akadozott, aki érzelmeit csak nagy nehézségek árán tudta, merte szavakba foglalni, a programnyilatkozatokban mintha arra tett volna balul sikerült kísérletet, hogy levesse a gimnasztyorkát, áttörje a közötte és hazája között kialakult évtizedes elidegenedés falát, és hallgatóságával – nemzetével – megismertesse igazi, magyar énjét. Ebben az énben két érzelem uralkodik: a nép és a haza iránti szeretetet. A Moldován rapszódia előszava szerint

> A mű 1941-ben, a Szovjetunióban keletkezett. Részben, vagy egészben népi eredetű dallamai, és sajátos alaphangú harmóniái és hangszínei úti benyomásokról és élményekről beszélnek, melyeket Szovjet-Moldávia szabad földjének festői szépségű tájai váltottak ki a szerzőből. Szovjet-Moldávia földjének termékeny gazdagsága, s szorgalmas munkával megművelt tájainak békés alaphangulata, változatos és dallamdús népzenéje sok mindenben rokon és hasonló a magyar tájak és népdalok sajátosságaival. Ebből keletkezett élményanyagának állandó kettőssége, fénye és árnyéka, a felszín alá lefojtott drámai ellentéte. A tájak megejtő szépségének derűs örömét beárnyékolja a sajgó vágyakozás a rég nem látott szülőföld iránt, s az emlékezés az akkor elnyomott és kizsákmányolt magyar nép határtalan szenvedésére. Az előadás akkor fedi a szerző célkitűzését, ha az érzelmi tartalom ezen kettőssége érzékelhetően kidomborodik.

A következő nagyigényű szimfonikus alkotás 1947-ben már a hazában született. Alcímként a concerto műfaj-meghatározást viseli, címként pedig – első kiadásában – a büszke Hazatérés jelszót hangoztatja. A Concerto programjában a kommunista ideológia szellemével egybevágón a magyar nép „határtalan szenvedése" csupán mint a múlt árnyéka kaphat hangot. A szonátaelvűnek nevezhető egytételes forma magyar távlatokat és szocialista politikumot, bensőséges éneket és külsőséges tömegünnepet kísérel meg egyetlen nagy formaívbe foglalni. Olvassuk, mit ír a műről Szabó Ferenc 1949-ben:

Zenéje mindenekelőtt emberi érzéseket kíván ábrázolni. Tárgyi tartalmát, zenéje programját mindazonáltal nehéz lenne röviden szavakban összefoglalni. A legellentétesebb lelkiállapotok, érzések és indulatok drámai szembeállításával a hazaszeretetről beszél, a hazaszeretetnek új, ma egyetlen lehetséges és élő formájáról, a szocialista hazaszeretetről, mely a magyar dolgozók felszabadításának évtizedekig tartó nagy szabadságharcában, az illegalitás nehéz megpróbáltatásaiban és a most lefolyt világháború véres harcterein fogant meg és nő naggyá ma a szocializmust építő munka heroikus erőfeszítésében. A szerző egyike azoknak, akiknek felemelő osztályrészül jutott személyesen részt venni e nagyszerű szabadságharcban. Hazatért és igazi hazára lelt ő is, mint a dolgozó magyar nép milliói. Zenéje erről beszél. Művét azon elvtársai feledhetetlen emlékének ajánlja, akik oly sokan nem juthattak haza, mert életüket áldozták a dolgozók felszabadulásának nagy ügyéért, szülőföldjük és magyar népük szabadságáért.

A darabot a szerző a közösség, a nép elé tárt történelmi tükörnek és jövőképnek szánta. De amit hallunk, az nem történelem, hanem mese – nemcsak a program szavai mesélnek, hanem a zene is, valamiről, ami gyermekesen sima és formás, néha melengető, néha lármás – de soha nem igazán sorsszerű.

„A MŰALKOTÁSNAK MINDEN IRÁNYÍTÁSÁT KÁROSNAK TARTJUK” POLITIKAI FORDULAT, ZENEI KÖVETKEZMÉNYEK

MOSZKVAI HATÁROZAT, PRÁGAI KIÁLTVÁNY
1948

1948. február 10-én a Pravda megjelentette a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottságának határozatát Vano Muradeli szovjet-grúz komponista A nagy barátság című operájáról. Mint a párt minden kulturális és művészeti dokumentuma, az úgynevezett zenei határozat is elsődlegesen hatalmi célokat szolgált, de ennek észrevételére mindaddig tompák voltak érzékeink, amíg a Kaukázus népeinek 1990 táján váratlanul új irányt vett történelme ki nem élesítette őket. Újonnan szerzett éleslátásunk a határozat alábbi, az opera cselekményét elítélő passzusában fedezi fel a történelmi lényeget:

> Az opera cselekménye mesterkélt. Azok az események, melyeket tükröznie kellene, igaztalanul és történelmileg hamisan vannak beállítva. Az opera azt a téves benyomást kelti, mintha a Kaukázus népei, a grúzok és az oszétok annak idején [tudniillik a szovjethatalom kiterjesztésének idején az északi Kaukázusban] az orosz nép ellenségei lettek volna. Ez történelmi hazugság. A népek barátságának akadályozói az észak-kaukázusi népek között annak idején a csecsenek és az ingusok voltak.[1]

Sub specie historiae, a történelem ítélőszéke előtt az itt felsejlő, évszázadokon át fel-felizzó néptragédiához képest eltörpül a zenetörténeti tragikomédia súlya, amely a szovjet kommunista párt zenei határozatában, a határozat előzményeiben és következményeiben kibontakozott. Mégis azt parancsolja a szakszerűség, hogy tárgyalásában a magunk zenetörténészi kaptafájánál maradjunk. Mindenekelőtt le kell szögeznünk, hogy a bolsevik határozatot valójában nem az inkriminált opera és annak kevésbé jelentős szerzője ellen adták ki. Az üzenet az orosz zeneszerzés legnagyobb alakjainak szólt, őket kívánták megrendszabályozni, egyértelmű céllal: olyan műveket akartak kicsikarni belőlük, amelyek a párt által akkor éppen képviselt politikai álláspont szellemében ábrázolják a történelmet és a jelent – többek között az önzetlen küzdelmet is, amit a Szovjetunió megalakulása idején a kaukázusi népek örök barátságáért folytatott a *nagy barát.* De vajon miért volt egyáltalán szükség efféle határozatra? Nehéz belátnia ezt annak, aki csak valamennyire ismeri a Szovjet-Oroszországban és a birodalom más részein az 1936-ban kiadott első, vadul modernizmusellenes támadás után komponált zenét, és tudja, milyen alázatosan törekedtek a szerzők arra, hogy megfeleljenek a politikai és stiláris követelményeknek. A határozat acsarkodó állításaival ellentétben a megtámadott mesterek újabb keletű zenéje a lehető legtávolabb állott a formalizmustól; hamis volt az érthetetlenség, a néptől és hazától való elidegenedés vádja. Már hosszú évek óta nagyrészt hazafias, folklorista, programszerű, romantikus zenét komponáltak a Szovjetunióban – ezt tényszerűen megállapíthatjuk, anélkül, hogy önmagukban véve értéknek minősítenénk e tulajdonságokat.

[1] Új Szó, 1948. február 19.

Ezzel együtt megállapíthatjuk azt is, hogy az 1948-as zenei határozatban foglaltak kimerítik a boszorkányüldözés fogalmát. Hogy miért indított a szovjet kommunista párt boszorkánypereket vezető zeneszerzők és más művészetek nagyjai ellen a második világháborúban aratott győzelem után, az olyan politikai-lélektani kérdés, amelynek megválaszolására itt nem vállalkozhatunk. Tényként csak annyit szögezünk le: a Szovjetunióban szó sem lehetett a határozatban foglaltak nyilvános cáfolatáról, arról, hogy valaki valamely fórumon vitathatta volna a párt ítéletét, uram bocsá' kimondhatta volna, a párthatározatban foglaltak nem felelnek meg a tényeknek, a párt rágalmaz, a párt boszorkányokat üldöz, holott – mint már Kálmán király kijelentette – boszorkányok nincsenek. A moszkvai kommunizmus a nyilvánosság kezelésére kötelező érvényű bizantinus rituálét fejlesztett ki, amely pontosan előírta, mit kell tenniük az érintetteknek, áldozatoknak és tanúknak olyankor, ha a párt szól, bírál és irányt mutat: a teljes közösségnek hozsannával kell dicsőítenie az iránymutatás bölcsességét, társítva hozzá a megbíráltak töredelmes önkritikájának *de profundis* felhangzó ellenszólamát. A pellengérre állított, megtaposott szovjet zeneszerzők eleget is tettek a rituálé szabályainak; egyre másra írták a penzummüveket, programszimfóniákat, kantátákat és operákat Sztálin és a nép, Sztálin és a szovjet haza dicsőítésére. Meg is kapták hamarosan jutalmukat: a párt, a vezér helyreállt bizalmát jelképező Sztálin-díjakat. A zenével foglalkozó szovjet irodalom pedig 1948-tól Sztálin haláláig nem tett mást, mint hogy a határozat útmutatása nyomán egyrészt őszinte borzalommal leírta a nyugati zenei dekadencia bűzös lápvirágait, másrészt papíron is kimunkálta az optimista és forradalmian romantikus zenei valóságábrázolásnak a szovjet zene számára irányadó alapelveit.

A nagy barát nem vesztegette az időt, és a szocialista realizmusért vívott harcot kiterjesztette azon országokra is, amelyek a csecsenekkel és ingusokkal ellentétben, csak legújabban kezdtek ismerkedni a nagy barátság kényszerítő erejével és tartósságával. Ehhez felhasználta a kulturális és művészeti *ötödik hadoszlopot,* vagyis a húszas évek óta szovjet központi irányítás alatt működött nemzetközi kommunista mozgalmat, és annak jól kiépített, kontinenseket behálózó kommunikációs csatornáit. Rövid egy héttel a zenei határozat kiadmányozása után annak szövege megjelent Budapesten is; magyar fordítását a Szabad Nép közölte, az opera cselekményét, a kaukázusi ellenségeket és barátokat minősítő bekezdést bölcsen kihagyva belőle. Puszta utóközlésnél persze többet kívánt az ügy; az íratlan szabály szerint rituális állásfoglalásnak, azonosulásnak és bírálatnak kellett következnie. Forma szerint meg is cselekedték az illetékesek, amit megkövetelt a párt. A Szabad Nép sietett bevonni az ország muzsikusait a szertartásos táncba a szocialista realista aranyborjú előtt. Ám ami a tartalmat illeti, Szervánszky Endre értékelése a lap február 22-i számában homlokegyenest ellentmondott a pártszerűség már idézett alapkövetelményének: a pártnak mindig igaza van. Szervánszky alapjában kérdőjelezte meg a párt illetékességét zenei kérdésekben. Hogy ki mit ért formalizmuson – írta – az „elsősorban a hallgató ízlésének színvonalától függ". Természetesen elfogadta a „népi művészet irányelveit" – „népzenei alap, mély érzelmi tartalom, egyszerű formaszerkezet" –, ám az irányelvek eszményi megvalósulására Kodályt és Bartókot hozta fel példaként. Breuer János a magyar zeneélet 1945 utáni eseményeit ismertető könyvében azt írta: „e cikk megjelenése után Szervánszky Endre nem sokáig maradt a Szabad Nép zenekritikusa".[2] Ha nem maradt a lapnál, a kivá-

[2] BREUER, *Negyven év*, 154.

lásnak két oka lehetett: vagy a kommunisták nem tűrték tovább Szervánszkyt, vagy Szervánszky nem tűrte tovább a kommunistákat. Tágabb perspektívában fogalmazva: a határozat, és ami pár hónappal később következett – a zenei közelmúlt bírálata a gleichschaltolás szellemében –, száznyolcvan fokos fordulatot hozott a kommunistákhoz a háború alatt az antifasizmus, németellenesség vagy a radikális népiesség okán csatlakozott gerinces muzsikusok – Szervánszky mellett elsősorban Veress Sándor – világlátásában. Megkezdődött lassabb vagy gyorsabb kiábrándulásuk a kommunista társadalmi- és művelődési doktrínából, és elhatárolódásuk a fennálló hatalmi rendtől. Veress Sándor 1949-ben tényleges, Szervánszky a következő években fokozatosan belső emigrációba vonult.

Szervánszky Endrén kívül mások is elhatárolódtak a párthatározattól. Többé-kevésbé illetékes szervezetek városszerte ankétokat rendeztek, a pártok pedig félhivatalos nyilatkozatokat bocsátottak ki. Vargyas Lajos a Válasz 1948. áprilisi számában megjelent Zene és közösség című cikke bevezetésében eleven és a szarkazmust nem nélkülöző képet ad arról, hogyan bolydult fel méhkasként a fővárosi zenevilág a határozat publikálása után.[3] A heves reakciót voltaképpen ambivalens jelenségnek kell tekintenünk. Egyrészt önmagában véve azt bizonyítja, milyen mélyen aláásta addigra a kommunista befolyás a zenekultúra autonómiáját. Ha nem így lett volna, a muzsikusok többsége bizonyára vállát rándítva tért volna napirendre a zeneesztétikai obskurantizmusnak e Zsdanov nevéhez köthető dokumentuma fölött. Másfelől persze a zenészközösséget átjáró lázas izgalom azt is jelezte, hogy az autonómia még távolról sem veszett el teljesen. Vargyassal a magyar népiesség hagyományának sziklaszilárdan elkötelezett folkloristatudós szólalt meg. Ő Szervánszkynál sokkal világosabban, majdhogynem ellentmondást nem tűrő hangon fejtette ki körének álláspontját: lehet, hogy a szovjet zenészektől okkal kéri számon a párthatározat a népiességet, közérthetőséget, realizmust, ám a magyar zenére nézve ennek semmi jelentősége nincs. A magyar zene se népiesebb, se közérthetőbb nem lehet már annál, mint amilyenné Kodály és Bartók kovácsolta.

> Mi a Psalmus, a Zene vonós és ütőhangszerekre megragadó emberi élményéhez mértünk minden modern zenét, s bizony, többnyire el is marasztaltuk. Ha volt egyoldalúság zeneéletünkben, azt a nem-folklorista szerzők emlegették, akik a népzenei irány mellett háttérbe szorultak. [...] Nálunk ebben a konstruktív irányban haladt a zeneélet, ez az irány nálunk hivatalos közreműködés nélkül, sőt annak ellenére jutott uralomra. Ugyanezt akarja a szovjet határozat most hivatalos közreműködéssel egyengetni. Igaz viszont, hogy ez a példa arra is alkalmas, hogy kételyt támasszon az ilyen hivatalos útmutatás sikerében.

Vargyas Lajos vette a bátorságot, és viszontbírálta a párthatározatot, amely mint népi klasszikusokat, egy kalap alá veszi Muszorgszkijt, Rimszkijt és Csajkovszkijt. Egyedül Muszorgszkijt ismerte el valódi népi klasszikusnak, aki a közösséghez szól, szemben Csajkovszkijjal, akinek nagyobb közönségsikere nem ellensúlyozza a közösségi elem hiányát zenéjében. Végezetül megállapította: a valódi közösségi zenekultúrát csak széles zenei mozgalom valósíthatja meg. Állásfoglalásából egyesek a magyar népies zene-

[3] Újraközlés in VARGYAS Lajos, *Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984, 429–443.

ideológia elfogultságát – hogy ne mondjuk, prepotenciáját – vélhetik kihallani. Ám ha pusztán taktikai céllal hangsúlyozta volna ily nyomatékosan a magyar eredményeket, az is csak azt mutatja, mennyire nem volt még fogalma a magyar zenei elitnek a határozat, általánosabban szólva a szovjet-kommunista társadalomirányítás valódi céljairól és módszereiről. A párt nemcsak tévedhetetlenséget vindikált magának, hanem kizárólagosságot is. Néhány éven belül a magyar népiesek saját bőrükön tanulják meg: sztálinista szemszögből kevés dolog látszott veszélyesebbnek, mint a magyar zene nem kommunista, független, önálló és eredményes népiessége.

Gyaníthatjuk, szerte a világon még a szimpatizánsok köreiben is hasonló félreértésekkel járt a szovjet zenei párthatározat terjesztése. Tarthatatlan állapot; sürgősen változtatni kellett rajta. Ebből a célból a láthatatlan kéz intésére 1948 májusában meg is rendezték Prágában a „haladó" zeneszerzők és kritikusok kongresszusát. Magyarországot Kadosa Pál, Enyedi György és Bartha Dénes képviselte. Korabeli, nem publikus aktából idézzük, hogyan számolt be Enyedi György a prágai történésekről a minisztérium illetékeseinek:

> Utunk minden tekintetben eredményes volt, többek között a magyar zene propagálása és a művészcsere kívánatos megélénkítése szempontjából is. A kongresszus különböző tagozatainak ülésein, valamint a plenáris tárgyalásokon, majd a kongresszus kiáltványának és határozatának szövegezésében tevékenyen részt vettünk. [...] Dr. Bartha Dénes [...] a tárgyalások keretében előadást tartott A népzene hatása a műzenére címmel. [...] Kadosa Pál a magyar követség fogadásán előadta kétzongorás szonátáját Szabó Mártával az ott egybegyűlt cseh és magyar hallgatóság előtt.

A Moldva partján illusztris személyiségek gyűltek össze; többségükben kommunistaként elkötelezett, de mégiscsak európéer muzsikusok. Az ő érdemük – elsősorban a kiáltványt végső formába öntő Hanns Eisleré –, hogy a haladó muzsikusoknak a szovjet ukázt közvetítő kiáltványa stílusban és érvelési színvonalban toronymagasan fölötte állt a zsdanovi dokumentumoknak. Igaz, maga is leegyszerűsítve tárgyalta a kortárs zene és a közönség, a művészi zene és a nép kapcsolatának súlyos problémáját, de mégis úgy, hogy felcsillant benne a régi, európéer marxizmus szociológiai érzékenységének legalább a szikrája.[4]

Ám bármennyire igyekezett is árnyalni a Prágából szertekiáltott szózat a moszkvai direktívát, valódi célja mégiscsak a moszkvai hang felerősítése volt, és ezt legerősebben maguk a résztvevők érezhették át. Mélyen jellemző, hogy a Zenei Szemle, a Magyar Zeneszerzők Szabad Szervezetének lapja, amely a februári moszkvai határozatról 1948. márciusi számában még csak hírt sem adott, a prágai kiáltványt már júniusban közölte. Időközben a határozat szélesebb körben is visszhangot keltett. Kulturális és művészeti kérdésekkel foglalkozó folyóiratok újra felkapták a zenei témát; az Új Világ című lap Lányi Viktor ismertetését hozta a zenei formalizmus elleni harcról, majd egy héttel később helyt adott Szabó Ferenc, Szervánszky Endre és Szabolcsi Bence hozzászólásainak.

[4] *Manifest* [I], in Hanns EISLER, *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*, szerk. Günter MAYER, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1982, 26–31.

Nem tudjuk, az írásbeli megnyilatkozások azon frissiben keltek-e; mindenesetre a politikai légkör baljós elsötétülésére vall, hogy a szerkesztőség jegyzetben határolódott el a három dolgozat közül kettőnek álláspontjától; példátlan eljárás az írók – Szabolcsi, illetve Szervánszky – személyes és szakmai tekintélyéhez képest. Szervánszky véleményét már ismerjük, most nézzük meg Szabolcsiét. Ebben a súlyos történelmi pillanatban úgy lépett fel, mint legtekintélyesebb alakja annak az eszmei európai iskolának, amelynek körvonalai jól kitapinthatók a háború utáni pár év magyar zeneéletében. Ő, aki a negyvenes évek első felében megjárta az egyéniséget és személyiséget tökéletesen felőrölni hivatott megaláztatás poklát, és a háború utolsó heteiben a fizikai megsemmisüléssel szembesült, leplezetlen idegenkedéssel vette észre a szovjet határozatban a személyiség és egyéniség szabadságának szűkítésére felállított új korlátokat, és nyíltan elutasította a doktrínát.

> [...] van három körülmény, mely a határozatban aggodalommal tölt el, mert káros hatásától tartok. 1. A formalizmus kifejezés, mellyel a határozat egyes mai irányokat megbélyegez, fogalmilag teljesen tisztázatlan, tehát minden szűklátókörű szekta, minden személyes indulat, minden szellemi gyávaság visszaélhet vele; hiszen a zenében forma és tartalom éppoly kevéssé választható szét, mint más művészetekben. [...] 2. Mindenfajta elvi elzárkózást akár kelettől, akár nyugattól, akár fejlődő, akár hanyatló zenekultúráktól szükségtelennek, sőt károsnak tartok. [...] 3. [...] felmerül az aggály, nem egyengeti-e a határozat, azzal, hogy a művek közvetlen, széleskörű megérthetőségét fogadja el döntő kritériumként, akaratlanul is egy átlagosabb, kispolgári ízlés diadalra jutását egész Kelet-Európában. Azoknak a nagy mestereknek művészete, akikre a határozat hivatkozott, nem volt minden esetben koruk számára is nyomban érthető művészet.[5]

A nagy európai szavai talán hozzájárultak ahhoz, hogy 1948 nyarán egyelőre elakadt a kommunista zenei offenzíva. Közrejátszhatott az is, hogy őszre meghirdették a nemzetközi Bartók-versenyt és fesztivált, és lebonyolítása előtt célszerűtlen lett volna tovább izgatni a kedélyeket. Az újabb riadót ezért csak 1948–1949 fordulóján fújták meg a párt zenei korifeusai. Rivalgása azután évekre elhallgattatta a különvélemény mégoly óvatos hangját is a zene közérthetőségének, népiségének, formájának vagy formalizmusának kérdésében.

[5] *Szabolcsi Bence válogatott írásai,* szerk. Wilheim András, Budapest, Typotex, 2003, 250–251.

KADOSA PÁL SZERZŐI ESTJE
1948

1948 június havának legvégén Kadosa Pál szerzői estet rendezett a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete székházában. A hangverseny gazdag műsora a zeneszerzői pálya közel két évtizedére tekintett vissza, s e tény önmagában is indokolja, hogy az eseményhez kapcsolódva, abból kiindulva folytassuk a kor e kimagasló zeneszerzői életművének tárgyalását – az életműét, amelynek 1940 és 1944 közötti legnehezebb korszakáról már megemlékeztünk. Kadosa szerzői estje azonban a mégoly értékes és fontos művek előadásán is jócskán túlmutató jelentőséggel bírt megrendezésének pillanatában, a magyar zenekultúra legújabb kori történetének e minden korábbit megelőző mértékben és újszerű okokból zaklatott korszakának kezdetén. Mielőtt belefognánk a hangverseny rejtett üzenetének feltárásába, lépjünk be néhány percre a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének Bajza utcai kamaratermébe, és hallgassunk bele a hangverseny műsorába. Ahogyan az szerzői estjein mindaddig szokása volt, amíg egyáltalán pódiumra lépett, Kadosa, a kiváló zongorista előadóként is nagyrészt maga teljesítette a műsort. Nyitányképpen sorozatnyi zongoradarabját játszotta el. Nem tudjuk pontosan, mely műveket adta elő, mivel a műsornak e blokkját részleteiben nem ismertette Jemnitz Sándor, kinek július 1-jei kritikája kiindulásunkul szolgál; műsorlapját vagy sajtóját pedig nem őrzi a zeneszerző, illetve felesége által összeállított dokumentumgyűjtemény. De feltételezhetjük, hogy a szólózongora-műsorban a 28a opuszszámot viselő Rapszódia is szerepelt. A darab 1937-ben keletkezett, és a születése utáni években viszonylag gyakran hangzott el a szerző és mások előadásában. 1978 nyarán Kadosa így nyilatkozott róla Breuer Jánosnak: „technikailag a Rapszódiát nem tartom nagyon nehéznek. Többen is játszották, előadtam magam is. Lemezre is vettem, a felszabadulás után, ám a felvétel, még a matricája is, valószínűleg elveszett, megsemmisült".[1] Kadosa szerencsére tévedett: Rapszódiájának, e paraszti-barbár hangvételeiben erős bartóki hatást tükröző zongoraműnek szerzői előadásáról készült felvétel fennmaradt, és azóta újra megjelent hanglemezen. Jemnitz tanúsága szerint a zongoradarabok előadása után Kadosa „dalainál kísérte Sándor Judit mindig stílusos énekét, majd feleségével, Szabó Mártával kétzongorás szonátáját és Garai György hegedűművésszel Partitáját adta elő. Végül a Tátrai-vonósnégyes szólaltatta meg Kadosa egyik legsikerültebb művét, a II. vonósnégyest." A műsorleíráshoz a kritika mindössze néhány sor kommentárt fűz, de az mint koronatanú vallomása értelmezi a hangverseny zenepolitikai jelentőségét és szándékát. Jemnitz Sándor szövegének minden egyes mondata megérdemli a magyarázatot, a bővebb kifejtést.

[1] BREUER, *Tizenhárom óra.*

> Vajon mi késztette arra Kadosa Pált, aki Kodály Zoltán után ma a legtöbbet játszott élő magyar szerző, hogy szerzői estet adjon, amilyet tudvalevően csak a bemutatkozó új, vagy ritkán megszólaltatott régebbi szerzők szoktak rendezni? Hiszen kétzongorás szonátáját például most rövid időközökben háromszor közvetítette egymás után a magyar rádió [...].

Első mondatát a kritikus kérdésként fogalmazta meg, de kijelentést is rejtett bele, mely a történelmi korforduló hatását regisztrálja Kadosa élettörténetére és zeneszerzői érvényesülésére. Említettük: 1940 és 1944 között Kadosát, az elsők egyikét a magyar zenei avantgarde-ban, a faji törvények majdnem teljesen kiszorították a polgári zenei nyilvánosságból. 1945 tavaszán a bujkálás és fenyegetettség sötétjéből újra beléphetett a zenei közéletbe, s azonnal annak centrumába került. Sorstársai némelyikétől eltérően nem mint a bosszúállás nemtője jelent meg, és magától értődően nem azért, hogy politikai helyzeti előnyéből tőkét kovácsoljon, amit saját karrierje előbbre vitelében kamatoztathat. Ha valakinek, neki valóban nem volt erre szüksége. Közmegegyezés – ahogy manapság mondjuk, konszenzus – uralkodott abban a tekintetben, hogy a magyar zeneművészet élvonalában a helye, és addig is csak az ellenséges politikai tendenciák akadályozták meg, hogy mint zongoratanár és mint zeneszerző szakmai rangjának megfelelő pozícióba kerüljön. Most bizonyára a zenei világ teljes támogatásával találkozott, hogy 1945 őszén Kadosát mint zongoratanárt a Zeneakadémia meghívta tanári karába, az első évben „főfoglalkozású tiszteletdíjasként". Egyéb funkciói egyszerre születtek meg az intézményekkel, amelyekben betöltötte őket – a Magyar Művészeti Tanácsban és a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetében vállalt vezető szerepet. Œuvre-je gazdagságán túl e kiemelkedő zenepolitikai helyzetnek is köszönhette, hogy Kodály után ő volt „ma a legtöbbet játszott élő magyar szerző". Helyzete különleges felelősséget rótt rá az 1948. februári szovjet zenei határozat után zaklatottá vált zenei légkörben. Jemnitz Sándor egyértelműen úgy tájékoztat: a szerzői est a Zsdanov-határozat magyarországi reakcióinak sorába illeszkedik.

> Úgy véljük, hogy Kadosa Pál kettős minőségében határozta el a szerzői estjének megtartását, s mint a Művészeti Tanács exponense éppen most – bizonyos félreértelmezett határozatok által felkavart viták idején – felelősségteljes állásában akart buzdító példát mutatni a kissé megtorpant haladó irányzatú zeneszerzőtársainak, hogy nincs okuk megszeppenésre és begubódzásra. Elvégre a prágai kongresszus manifesztuma eléggé félreérthetetlenül fejezi ki, hogy az országonként különböző helyzet nem bírálható el más országok más szempontjai és más előfeltételei szerint. Minden népnek saját életkörülményei szerint kell megtalálnia és követnie az egészséges fejlődés útját.

Nem tudjuk, közeli kapcsolatban állott-e Jemnitz akkoriban Kadosa Pállal. De ha Kadosa tudta nélkül is írta le a fenti sorokat, bizonyára jól értette és értelmezte a pályatárs szándékát. Annak ellenére mondjuk ezt, hogy Kadosa ebben az időben formálisan éppenséggel nem határolódott el a kommunista párttól, sőt közeledett hozzá: a közönség 1947-ben olvashatta sajtónyilatkozatát a Szabad Népben *Miért léptem be a Kommunista Pártba* címmel. Tudjuk azt is, hogy a következő években nemcsak közéleti szerepében, de hivatalos esztétikai megnyilvánulásaiban, sőt bizonyos mértékig zenéjében is lojálisnak mutatkozott a magyar zenekultúrába 1948-ban betört kommunista

művészetpolitikai irányhoz, és az akkor kinyilvánított lojalitáshoz hű maradt haláláig. Lélektanilag meglehetős rejtélyes módon akkor is szinte teljes azonosulással beszélt a határozatról, amikor a fordulat tényleges zenei irányítói már rég elhatárolódtak egykori önmaguktól. Breuer Jánosnak adott interjújában egy hivatásos pártapologétához illően többes szám első személyben emlékezett vissza az akkori eseményekre, annus mirabilisnak láttatva az annus terribilist:

> Zavarodottságot számomra is okozott, mert éreztem ugyan, hogy ez nem parancs jellegű [!], de a kivitelezési mód, az most, visszamenőleg is olyannak tűnik számomra, mintha parancs jellegűnek tekintettük volna. Egyszerűen könnyebb volt annak tekinteni. Azt hiszem, rosszul értelmeztük az egészet, túlhajtottuk a dolgot.

Tényszerűen megállapíthatjuk, hogy az időskori nyilatkozatában kitapintható bagatellizáló szándékkal ellentétben az új rendszer alapozó korszakában az új esztétikai doktrínát Kadosa nemhogy túlhajtotta volna, hanem éppen hogy meglehetős nyíltan elhatárolódott tőle. Van ennek az elhatárolódásnak néhány korabeli, szóbeli nyoma, közöttük negatív lenyomatként Szabó Ferenc bírálata a Társadalmi Szemlében:

> Ma még sokan a haladó szellem megnyilvánulását látják a formalizmusban. Szerintük a formakereső kísérletek kohójából származnak a jövő zenéjének korszerű, új kifejező eszközei. Ezt az álláspontot képviselte az MSZMT [Magyar–Szovjet Művelődési Társaság] ankétján a második zeneszerző-generáció egyik legkimagaslóbb képviselője: Kadosa Pál.[2]

Kései nyilatkozatának tónusából arra következtethetnénk, az elvtársi bírálatra Kadosa azonnal megtért, és beállt a „túlhajtók" közé. Valójában még jó ideig ennek ellenkezőjét tette. Mint Orwell 1984-ének főhőse, nonkonformista, szabadelvű-modernista álláspontjához makacsul ragaszkodott a legutolsó lehetséges pillanatig. A fordulat végrehajtása, a „szeretem a nagy testvért" kimondása rettenetes nehezére eshetett; talán ez magyarázza, hogy utóbb nem akart még egy fordulatot végrehajtani, és az 1948-as nyomás alatt revideált álláspontját még egyszer revideálni (legalábbis szóban nem). Akkori megrögzött makacsságának az a bizonyos 1948-as szerzői est lehetett legékesebben szóló bizonyítéka, legalábbis azok számára, akik értettek a szóból, a zene szavából. Beszédesen vall Kadosa ellenállásáról maga a bemutatott művek keletkezésének kronológiája. A cím szerint ismert műsorszámok közül a legrégebbi tizenhét éve, 1931-ben keletkezett, a legújabb 1947 elején, alig több mint egy éve. A zeneszerző nem félt szemlét tartani alkotóélete közel két évtizedének termése fölött; egész pályáját egységesnek mutatta be és egységesen értékelte, ezzel pedig a maga szűkszavú, de határozott módján kiállt nemcsak saját múlt és jelen korszakai, de a két háború közti modernizmus egésze mellett is. Szilárd magatartása azt sugallta kortársainak, határozatok és manifesztumok helyett művészi lelkiismeretük és a közönség ítélete alapján döntsék el, mit tekintenek érvényesnek múltjukból, s ami ebből következik: a művészi lelkiismeret és a közönség igénye lehet az egyedüli bírója annak is, helyes-e az út, amelyen a jelenben járnak.

[2] Idézi Breuer, *Negyven év*, 152.

Részben az egyes művek keletkezési ideje közötti nagy távolság eredményezte, hogy az 1948-as szerzői est műsorszámai nagy stílusbeli változatosságról tanúskodtak. De közrejátszott benne Kadosa szinte stravinskysan szabad, új-tárgyias – zsdanovi terminussal: formalista – zeneszerzői attitűdje is. Ahogyan egész nemzedékére, rá is erősen hatott Bartók, és Bartók közvetítésével a magyar parasztzene dallam- és ritmusvilága. Át- meg átszövi a bartókos-magyaros motivika a nagyszabású kétzongorás Szonáta egyes passzázsait is. Feltűnik a finálé erősen magyaros-népies, zongorakezelésében félrehallhatatlanul bartóki karaktere. Kadosa követi Bartókot a klasszicizálódás útján is: míg korábbi zongorastílusa az Allegro barbaro és az 1926-os bartóki Zongoraszonáta világát idézte, a későbbi mű zárótételéhez a harmincas évek Bartókjának könnyedebb, egyben kontrapunktikusabb letétje szolgáltatott ihletet. Félreérthetetlenül Kadosa sajátja azonban az imponáló zeneszerzői tudáson és az ötletek gazdagságán túl az a szellem, az az *esprit,* amit Szabolcsi Bence figyelt meg a komponista megnyilatkozásaiban. Ez a szellem nemcsak a zenében, hanem a zenével is játszik – néhol egészen az elidegenítés, máskor az eklektika határáig merészkedve, de zeneileg mindig tartalmasan.

A szerzői est stiláris spektrumának másik végén olyan művek, vagy legalábbis tételek helyezkedtek el, amelyek alig-alig vallanak kelet-európai eredetre és környezetre. A legkorábban komponált darab, a Szigeti Józsefnek ajánlott Partita az európai neobarokk hangját üti meg. Ha van is benne némi parasztzenei ihlet, azt az adott téma, az ábrázolás tárgya, a megvalósítani kívánt karakter sugallja – a második tétel címe In modo rustico, azaz Parasztosan. Egészében ez a magas színvonalú pódiumzene frappánsan cáfolja az új kommunista zenei doktrínát: tartalmas, közérthető, sőt populáris dikciója tagadja a modern zene ellen felhozott vádak megalapozottságát, ironikus és elegáns stílusa pedig pozitív értelemben valósítja meg a formalizmust, kerülve minden újromantikát, táplálkozzék az szubjektív ihletű expresszionizmusból vagy objektív, politikai motívumokból.

Szerepelt még a programon az op. 25. számot viselő 2. vonósnégyes. Partitúrája 1949-ben jelent meg a szerző kiadásában, a következő felirattal: „a Miniszterelnökség Centenáris Ügyosztálya megbízásából az 1848–1948-as centenáriumi év emlékére írt mű". Valójában a 2. vonósnégyes jóval az 1848-as szabadságharc centenáriuma előtt, 1936-ban készült, ahogyan ezt a partitúra végére írott évszám be is vallja. Megjelentetni azonban Kadosa csak most tudta, mivel a nemzetiszocialista hatalomátvétel után megszakadt a Schott kiadóhoz fűződő produktív kapcsolata, Magyarországon pedig ilyen igényes kamarazene publikálására az 1. világháború kitörése óta nem vállalkozott zeneműkiadó. Mindenesetre a 2. vonósnégyes megérdemelte a jóvátételt, a minisztériumi támogatást, amiből a szerző bizonyára a kiadás költségét fedezte. A műfajból következik, hogy barokkizálásnak itt nincs nyoma; a négyes a kamarazene klasszikus hagyományához kapcsolódik. Klasszikus hagyománynak számít ekkor már Bartók is. Erős hasonlatosságot vélünk felfedezni Bartók 2. vonósnégyesével: az első két tétel nyíltan utal az elődd húsz évvel korábbi hangvételére. Ám ezt a kétségtelen epigonizmust, utószületettséget pozitív értelemben is felfoghatjuk: Beethoven is írt Mozart-modellt követő művet, Schubert hangszeres zenéjében pedig alig akad nagyobb darab, amelynek ne lehetne kimutatni beethoveni előképét. A zenei egyéniséget, sajátosságot – annál, aki ilyesminek birtokában van – éppenséggel kiemeli, ha egyes tartalmi és formai motívumok más szerző egyik vagy másik művével mutatnak rokonságot.

Kadosa vonósnégyese, noha közel két évtizeddel Bartóké után fogant, nem húsz évvel modernebb annál. Ellenkezőleg: hármashangzatos melodikája, egyértelmű tonalitása és klasszicista formája szelídebb, lágyabb szellemet áraszt. Ez korszakos vonás is: az 1930-as évek azon irányának hatását tükrözi, amit a tízes évek expresszionizmusa és a húszas évek neobarokk konstruktivizmusa után rehumanizációs tendenciának nevezhetünk. Kadosa erős, szubjektív emberi és zenei tartalommal képes telíteni a klasszicizáló formát, anélkül, hogy kifejezésmódja retrográd módon leegyszerűsödnék. A kétzongorás Szonáta második tételével együtt a közlékeny, mégis választékos 2. vonósnégyes lehetett az 1948-as szerzői est legnyomatékosabb érve a moszkva–prágai zenei justizmord ellen. Megmutatta, milyen emberi, tartalmas zenét produkált az elátkozott avantgarde egy évtizeddel a kommunista párt beavatkozása előtt. És fölvetette a kérdést: vajon sikerülni fog-e, sikerülhet-e ugyanez – autonóm zenei értéket teremteni – a párt irányításával.

ZENESZERZŐK ÉRTEKEZLETE 1948 NYARÁN

Megállapíthattuk az eddigiekből: a szovjet zenei határozat valódi céljával és horderejével még azok a zenészek sem voltak tökéletesen tisztában, akik szemében a pártfegyelem többet számított minden művészi erénynél. A magyar zenekultúra közszereplői között egyetlen személyiség ismerhette saját tapasztalatából a sztálinista művészetpolitika valódi működési módját: a szovjet emigrációból hazatért Szabó Ferenc. Elsősorban tőle várhatták, és minden bizonnyal várták is az illetékesek, hogy a magyar zenészközösség számára dekódolja a Pravda-cikk valós jelentését. Meg is tette, amit elvártak tőle: a Társadalmi Szemle lapjain sietett kommentálni a zenei direktívát.[1] Magától értődően helyeslőleg tette, ám feltűnően enyhe, politikailag tartózkodó hangnemben. Zenepolitikai megnyilvánulásait még évekig visszafogottság, majdhogynem óvatosság jellemezte. Az okot találgatva arra is gondolhatunk, hogy állásfoglalásainak élét a bensőséges tanítványi viszony tompította le, ami köztudottan Kodályhoz fűzte. Ha valakinek, Szabónak jól kellett ismernie a szovjet koncepciós perek menetét, ezért a zenei határozat megjelenésekor rádöbbenhetett: itt valódi koncepciós per indult. Azt is sejthette, a magyarországi honosítás csak idő kérdése. És ki lett volna Kodálynál alkalmasabb személy a magyar zenekultúrában, hogy Prokofjev, Sosztakovics, Hacsaturján, Mjaszkovszkij sorsában osztozva a pártbírálat céltáblájává váljék? A tanítvány jobbnak látta a háttérbe húzódni, nehogy az ördög ügyvédjének szerepét osszák rá az esetleg Kodály ellen indítandó koncepciós perben. (Breuer szerint a pert kis híján megindították; végül biztonságosabbnak, egyben nemzetközileg látványosabbnak látszott a halott Bartókot pellengérre állítani.)

De mit szólt a határozathoz maga a félelemnélküli mester? Ma már korabeli dokumentumok felidézésével tudunk e kérdésre válaszolni. 1948 júliusában a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének zeneszerző és zeneíró tagozata egymás után két ülésen tárgyalta a prágai haladó zenészkongresszus manifesztumát, amely a nemzetközi zenészbaloldal átfogalmazásában közvetítette a februárban meghirdetett moszkvai irányt, kifejezve ezáltal a kommunista zenei internacionálé szolidaritását a Kreml álláspontjával.[2] 1948. július 17-én tartották az első értekezletet; a jegyzőkönyv csak Kodály Zoltán, Barna István, Lesznai Lajos, Ujfalussy József, Bartha Dénes, Kadosa Pál, Mihály András, Ránki György és Szabolcsi Bence nevét sorolja fel résztvevőként. A jelenléti ívet azonban Aschner György, Hammerschlag János, Harmat Artúr, Gárdonyi Zoltán, Járdányi Pál, Kósa György, Molnár Antal, Ottó Ferenc, Ticharich Zdenka és Viski János is aláírta; ők talán a kezdeti névsorolvasás után érkeztek. (Ómenként értékelhetjük, hogy az elkésettek többsége rövid idő múlva eltűnt a zenei nyilvánosságból.)

[1] BREUER, *Negyven év,* 152.

[2] A jegyzőkönyvek fellelhetők a Szakszervezetek Országos Tanácsának levéltárában, a Zeneművészek Szabad Szervezetének szórványosan fennmaradt dokumentumai között. Másolat az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály gyűjteményében.

Az ülést azzal a céllal hívták össze, hogy a prágai konferencia felhívásának megfelelve csoportot alakítsanak a szovjet párt zenei határozatában meghirdetett elvek érvényesítésére a magyar zenekultúrában. Bartha Dénes, aki maga is részt vett a kongresszuson, megtapasztalta a prágai légkört, és jól érzékelte a helyzet komolyságát, egyik első mondatában oly kategorikusan jelenti ki, mintha parancsot közvetítene: „meg kell alapítani a Haladó Zeneszerzők és Zenetudósok magyarországi csoportját, amely tagja lesz a nemzetközi szövetségnek". Erre kibontakozik a politikailag naiv, történelmileg azonban nagyon is releváns vita a kérdésről: mi is hát a zenei haladás. A véleménycsere középpontjában, mint az egész zeneéletben, ekkor még magától értődő természetességgel a hatvanhat éves Kodály Zoltán foglal helyet, úgyhogy az egész első együttlét szinte nem is több, mint hogy a jelenlévők többször kísérletet tesznek, hogy Kodályt állásfoglalásra bírják a számukra új és átláthatatlan helyzetben. Kodály pedig tudja, mivel tartozik hasonlíthatatlan tekintélyének a magyar zene gyakorlati és eszmei közéletében. Hagyja, hogy mindenki szint valljon, azután valóságos filippikában szedi ízekre és zúzza össze a prágai határozatot.

A vita kezdetben látszólag bürokratikus szervezeti kérdés körül forog. Bartha idézett szavaira többen felkapják fejüket: de hiszen a haladó zenének évtizedes múltra visszatekintő csoportja működik Magyarországon, az Új Magyar Zeneegyesület, az UMZE, amit a háború után újraalapítottak. Elsőnek Kodály kérdez és javasol – naivan? ravaszul? –:

> [...] hogy viszonylik ez a csoport az UMZE-hoz? Hiszen az UMZE is tulajdonképpen ugyanaz a csoport. Az UMZE-ról egy szó sem esett Prágában, mi ennek az oka? az UMZE legyen az a szerv, mely a prágai haladó művészekhez, mint haladó csoporthoz csatlakozzon.

Az UMZE azonban nem léphet be az új, Prágában elhatározott csoportba anélkül, hogy kikérné a Kortárs Zene Nemzetközi Társaságának véleményét, amelynek tagegyesületeként tartják nyilván. Molnár Antal és Ránki György a mit sem sejtőt játszva faggatózik, vajon a Londonban székelő „modern zenei internationale" tagjai azonosítják-e magukat a prágai határozattal. Egyáltalán: „a londoni ISCM milyen mértékben van képviselve Prágában?" A prágai delegátusok lakonikusan válaszolnak: „Nincs képviselve." Az okra Mihály András, a kommunista zenei sejt egyik szóvivője mutat rá Kodálynak amúgy hirtelenjében adott, szinte tiszteletlen replikájában: „Nem jó összekeverni az UMZE-t és ezt a szóban forgó csoportot. Az UMZE-nak nincsenek elvi alapjai." Kodály visszacsördít: „A haladás annyi, mint mindig újat mondani." Mihály erre visszavonul, az ülés során többé alig hallani szavát. Talán Kodály tekintélye teszi bátortalanná a fiatal kommunistát, kinek zenésztársadalomban elfoglalt magas politikai helyét egyelőre nem igazolja zeneszerzői életmű? Vagy egyszerűen csak úgy érzi: az igazság, az ő igazságának órája még nem jött el? Ezután a nagy műveltségű Enyedi György fűzi a maga – a doktrína szempontjából maximálisan eretnek – értelmezését a prágai határozathoz. Technikai értelemben vett haladás szerinte nincs a művészetben:

> Ki merné állítani, hogy Mestrovic művei haladást jelentenek Nofretete szobrával szemben. [...] Ellenben igenis meg tudja magyarázni, mi ennek a szónak értelme a jelen pillanatban. A prágai kiáltvány értelmében vett haladást a szociális tartalom de-

terminálja, és valóban ebben az irányban legyen is haladás, éspedig azzal a céllal, hogy a művész és közönség közelebb jussanak egymáshoz. Erre megfelelő eszköz a tömegdal. A tömegdal az, amit nem-képzett kórusok is örömmel énekelnek és nemképzett tömegek is értenek.

Zene és közönség elszakadása, a tömegdal mint közvetítő, mint megváltó: immáron világosan állnak az egybegyűltek előtt a kommunista zenedoktrína fő tézisei. Ezen a ponton parancsol megálljt Kodály. Szavai kinyilatkoztatásként szólnak:

> Nem a zenében van a mai válság oka és gyökere. A képzőművészet és irodalom ugyanolyan válságban van és az okok nem a művészetekben keresendők, hanem a társadalomban. Az, hogy a komoly és könnyűzene között éles ellentét és ellentmondás van, egyáltalában nem áll. A könnyűzene mindig követte a komoly zenét, mondhatjuk, hogy a komoly zenén kérődzik és hogy a könnyűzene folyvást felszínesebb, roszszabb, ez azért van, mert a komoly zene nem nyújt neki elég kérődzni valót. Ez is csak egy szimptóma és nem lehet azzal segíteni, hogy közelebb hozzuk a komoly zenét a könnyűzenéhez. Prágában azt kívánják, hogy a komoly forduljon a könnyű felé. A szimplicisták között éppúgy lehetnek tehetségesek, mint a szofisták között. A baj az, hogy a publikumban nincs elég ítélőképesség, hogy meg tudja ezt ítélni. A legkönnyebben érthető talán a klasszikus zene, ahol az összes alkotó elemek egyensúlyban vannak. Ez a kiáltvány a klasszikus zene után kiált. [...] A kiáltvány azt mondja: Mindkét fent említett zenei irányzat a hamis nemzetköziség jellegével bír, amely elmossa az egyes népek zeneéletében a nemzeti jelleget. Ez nem áll, mert a nemzeti jelleg a korstílussal igen jól megfért. [...] Nem igaz, hogy a komoly zene hallgatósága csökkent, csakhogy ez a hallgatóság a jó komoly zenét keresi. Még olyan országokban, ahol a zenei élet még nincs megszervezve, még ott is egyre többen kíváncsiak a komoly zenére. Pl. Belgiumban, vagy Amerikában, ahol számtalan komoly zene hangversenyt rendeznek, viszont az igaz, hogy nem a legújabb zeneszerzők műveit adják elő. [...] A kiküldött vigye Prágába azt az üzenetet, hogy fogalmazzanak tisztában, hogy lássuk a célokat. Az 1. pontra vonatkozóan megjegyzi, hogy ez az ami végleg nem oldható meg a négy pontból, mert az, hogy nem szubjektíven írnak a zeneszerzők, hanem objektíve, az egészen közönyös a társadalmi viszonyokra. Mindig lesz olyan zene, amit csak kevesen értenek meg, és olyan, amit sokan értenek. De értékkülönbség a kettő között nincs, nem lehet előírni hogy milyenfajta zenét kultiváljon valaki. [...] A zeneszerzők akármennyire is rágódnak a népdalokon, ha saját énjükből nem tesznek hozzá, abból semmi sem lesz.

Kodály további mondandóját a jegyzőkönyv vezetője harmadik személyben foglalja össze:

> Kodály ismerteti a nemzeti művészet lényegét. Megállapítja, hogy Verdi műveit pl. többet játszották Németországban, mint Olaszországban. Lényeges a nemzeti gyökér, amelyből aztán el lehet érni a kikristályosodást, és ez érthetővé válik az egész világon. A 3. pontra vonatkozólag, hogy a zeneszerzők figyelmüket terjesszék ki azokra a zenei formákra, amelyek alkalmasabbak nyilvánvaló tartalom közlésére, mint amilyenek a vokális műfajok, Kodály tévedésnek minősíti, hogy a vokális műfaj kife-

jezi a zenéjében a fogalmi tartalmat. A zene ebben az esetben csak hangulati kíséret, de semmmi esetre sem jelenti a szöveget. A vokális zene arra alkalmas, hogy a tömegeket be lehessen kapcsolni a zene művelésébe, hallgatásába, élvezésébe. Egyrészt a kórusban való részvétellel, másrészt azzal az illúzióval, hogy a hallgatók a szöveg ismeretében úgy érzik, hogy a zenét jobban megértik. A zene megértése örökre öntudatlan marad, de nem baj, ha a közönség ilyen úton halad a zene megértése felé.

A prágai határozat Potemkin-építménye a porban hever, és nem más tette földdel egyenlővé, mint az a Kodály, aki az együttlét elején így ironizált: „Engem az avantgardisták reakciósnak is tartanak." Mintha kitisztulna a kéngőzös levegő; most, hogy az idős, de tántoríthatatlan bátorságú hős levágta a papírsárkány fejét, előbújnak az óvatosak is. Elhangzik a kérdés, ami mindenkinek fejében ott dobol február óta: „Előfordulhat-e, hogy megkötik a művész alkotási szabadságát?" Mit is válaszolhatnának erre 1948. július 17-én a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete zeneszerző és zeneírótagozatának illusztris tagjai? Bizottságot alakítanak a kérdés tanulmányozására. Kezdetét veszi a sztálini zenepolitika tragikomédiájának átültetése oroszból magyar nyelvre.

Négy nap múlva meg is tartották a bizottsági értekezletet; következő idézetsorunk ennek jegyzőkönyvéből származik. Enyedi György, Kadosa Pál, Mihály András, Szabó Ferenc van jelen – vagyis immár a szűkebb grémium, az ötvenes évekre előremutató összeállításban. És Kodály, aki zenészszövetségi szereplését ezután hamarosan beszünteti. Itt azonban – kellő tiszteletlenséggel legyen mondva – a poénokat még ő mondja, leplezetlen malíciával hajszolva egyik nyílt ellentmondásból a másikba a megalkuvásra többé-kevésbé hajlamos egybegyűlteket. A továbbiakban az ő szavainak idézésére szorítkozunk, annál is inkább, mivel a vita végső soron irrelevánsnak bizonyul, ha másért nem, azért, mert a haladó zeneszerzők világegyesülete nem alakult meg – Moszkvában második megfontolásra szükségtelennek ítélték.

A kezdőpont, a kályha, ahonnan az eszmecsere indul, megint a haladás fogalma, a végpont pedig a művészi szabadság kérdése. Szabolcsi felveti, „meg kell vizsgálni, hogy a prágai határozat haladás fogalma teljesen egy irányt jelent-e a haladás addigi értelmezésével". Kodály válasza:

> Fordított irányt jelent. Ami régebben a haladást (avantgardizmust) jelentette, az az ellentéte annak, amit most neveznek haladásnak. A haladó szót legjobb volna mellőzni a megalakuló csoport nevéből. Aki halad, nem tudja, merre halad, ezt mások állapítják meg.

A szovjet folkórelméleten edzett Szabó Ferenc arra a kérdésre fordítja a vitát, amellyel az ideológusok mostantól éveken át gyötrik a pentatóniára felesküdött magyar népieket: vajon megfelel-e a haladó szellemnek a régi népzene, a halott folklór feldolgozása? Kodály válaszul összefoglalja sokszor leírt-elmondott nézeteit a magyar zenetörténeti fejlődés sajátosságáról:

> Reakciós – s talán majd tilos – dolog volna például a 16. századi népdalokat kiásni? Nálunk merőben más a helyzet, mint bármely más nemzetnél. Nálunk a kultúra teljesen idegen kölcsönzés, és ezért nem reakciós a régihez való visszanyúlás, hanem az

idegen anyag félretolása. Oroszországban volt hasonló a helyzet az olasz operakultúra idején. Akkor fordultak saját hagyományaikhoz.

Most a jövőbeni együttműködés tartalmaira és formáira fordul a szó. Nincs olyan mozzanat, amit Kodály ne kommentálna szkeptikusan. Feltűnik neki az egész kezdeményezés jelentéktelensége: „Miért csupa ismeretlen muzsikus írta alá a resolutiot?" A bizottság tagjai sorra veszik a neveket, nem olyan ismeretlenek, csupán az egészen kiemelkedő nevek nincsenek köztük. Hába sem szerepel a névsorban. Hába a legélesebb ellenzéket jelentette a kongresszussal szemben – tudják meg a bizottsági tagok a küldöttektől –, bár utóbb Saporinnal kibékült, miután elmondta, hogy ő is írt Sztálin-kantátát, igaz, hogy negyed hangokkal. Kodály ezután elvi kijelentéseket tesz. „Semmi lekötöttségbe ne menjünk bele, semmi olyanba, ami bármiféle szubordinációt jelentene. Csak együttműködésről lehet szó." Enyedi közbevetését – hogy magyar zeneműveket adnak majd ki Prágában – Kodály lesöpri az asztalról:

> Van magyar kótakiadás. Úgy látszik nem bízik a konszolidációban, ha kétli, hogy a magyar kótakiadás el fogja tudni végezni feladatát. Magyar iskolába kellett ahhoz járni, hogy belássa, miért lehetetlen magyar műveknek Prágában való kiadása.[3] Az egyesülésnek csupán kooperatív alapja legyen. Csere. Kölcsönösen adjuk elő az egymás által proponált műveket. Írjunk egymás folyóirataiba.

Mihály András megjegyzi, elképzelése szerint a bekapcsolódás alapja a megvitatás lehetősége legyen. Kodály válaszol:

> Vitatkozzanak a zeneírók. A zeneszerző nem vitatkozik. Nem tudom, hogy a zeneszerzők és kritikusok ilyen szoros ölelkezésben való együttműködése jóra vezet-e. Még nem volt zeneszerző, aki egy kritikussal összeférte volna.

Zenetörténeti kérdésekre kanyarodik a vita. Kortárs zene és közönség viszonyát Kodály is problematikusnak látja:

> A zeneszerzők nem előre, hanem félre futottak, olyan helyre, ahova a publikum semmiféle pedagógia hatására sem fogja követni őket. A romantika előtt nem volt olyan helyzet, hogy a zeneszerző úgy gondolta helyesnek, ha a közönséggel szemben áll. A romantika óta van az a beállítottság, hogy a „zseni mindig maga van". A fa tetején ül és várja, hogy utánamenjenek.

Bármi is legyen azonban véleménye kortársairól különösen, a zenetörténet menetéről általában, a mester újra meg újra eltökélt következetességgel kanyarítja vissza a beszélgetést a nagy individuális művészet sarokkövéhez, a művészi szabadsághoz. Ezt az útravalót adja a következő prágai kongresszusra készülő delegációnak:

[3] Kodály arra utal, hogy Enyedi György Zürichben és Bécsben végezte tanulmányait. Vö. *Magyar Életrajzi Lexikon 1000–1990*, http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC03609/03784.htm

Valami kísért a prágai határozatban. Az, hogy a művészetre is érvényes a racionalizálás, szabályozás, tervgazdálkodás gondolata. Ezt nem lehet a művészetre átvinni. Veszélyt lát abban is, hogy a sportszellemet akarják átvinni a művészetre. A zenekarok versenyre készülnek stb. Az elüzletesedés szelleme terjeng. A delegátus egy mondatban hangsúlyozza, hogy a műalkotásnak minden irányítását károsnak és lehetetlennek tartjuk.

1948 júliusában: a bátorság, a szabadság szava. Súlyát, jelentőségét nem csökkenti a történelmi tény, hogy teljes visszhangtalanságban elhalt ott, ahová Kodály küldte: a nagy orosz pusztában.

BARTÓK BÉLA SZÖVETSÉG

A politikailag irányított történeti és művelődéstörténeti irodalom évtizedeken át a fordulat éveként emlegette az 1948-as esztendőt. A történések realitásának a kifejezés ugyanolyan élesen ellentmondott, ahogyan a „népi demokráciák" címke megcsúfolta a társadalmi berendezkedés valóságát a kelet-közép-európai szovjet megszállási övezet országaiban. Tudvalévő, és ma már ki is mondható – bár egyesek ironikus mosoly mögé rejtett rosszkedvvel hallják –, hogy a népi demokratikus vignetta a demokrácia abszolút ellentettjét, a totalitárius szándékú diktatúrát takarta. A fordulattá stilizált kommunista hatalomátvétel pedig – a nemzetiszocialista *Machtergreifung* nyilvánvaló analogonja – egyáltalán nem fordulatszerűen zajlott le, hanem *von langer Hand* készítették elő, legkésőbb 1944-től, ha éppen nem 1919-től. A politikai és kulturális hatalomátvétel *de jure* végrehajtásának technikáját – a szókimondó náci terminológiában *Gleichschaltung* – eufemisztikusan egyesülésnek nevezték. Meghatározó mozzanatát a Szociáldemokrata Párt 1948 júniusában kimondott kényszerű egyesülése képezte a Magyar Kommunista Párttal. Az aktussal valójában az előbbi likvidációját fejezték be: a szociáldemokrata mozgalmat előbb a felismerhetetlenségig megcsonkították, testrészeit széthányták, maradékát pedig lenyelték. Mivel a szociáldemokrácia volt a munkásság egyetlen valódi politikai akaratnyilvánító szerve, amely maga mögött tudta az akkoriban oly sokat emlegetett tömegeket, felszámolása a klasszikus munkásmozgalom felszámolásával volt egyenértékű. Ezzel befejeződött a folyamat, melynek következtében lényegében összeomlott a háború után kialakult, demokratikus távlatokkal kecsegtető politikai rend. Legerősebb pilléreit, a Kisgazda Pártot és a Parasztpártot lerombolták, illetve aláaknázták; önállóságukat már csak névleg őrizték, mikor 1949 elején belekényszerítették őket a Nemzeti Frontba. Egyidejűleg a Mindszenty József esztergomi érsek és társai ellen végrehajtott kíméletlen terrorakcióval áttörték a polgári Magyarországnak a katolikus egyház képviselte utolsó erkölcsi védvonalát.

Össztársadalmi szempontból kevésbé jelentékenyen, de modellszerűen követhetjük az egyesítésnek nevezett hatalomátvétel lebonyolítását a kórusmozgalom történetében. Magától értődően, mondhatjuk: a kórusmozgalom születése pillanatától még a politikai mozgalmaknál is tisztábban társadalmiasult mozgalom volt, s felépítése tükrözte a modernizálódó, polgáriasodó társadalom sokrétű szerkezetét. Gazdasági és műveltségi különbségek rétegezték, de rétegei végeredményben ugyanazokon a kulturális javakon osztoztak. A mozgalom önálló egységekből, helyi kórusegyesületekből épült föl, amelyek szervesen integrálódtak országos és nemzetközi szövetségekbe. Modellálta a kórusmozgalom történelmet azt is, hogyan tölti be a modern világban a reá háruló társadalomszervező-megújító szerepet az értelmiség, illetve az általa képviselt eszmerendszerek. Különösképp alkalmas ennek szemléltetésére a Kodály-mozgalom kialakulása és megerősödése. Kodály vetése először az iskolai és ifjúsági énekmozgalomban és – Bárdos Lajos és mások odaadó ápolásának köszönhetően – az egyházi kórusélet területén szökkent szárba. De már a két háború között beoltották a kodályi vesszőt a tradicionális dalármozgalom két nagy, társadalmi

és műveltségi okból elkülönülő tőkéjébe is: a Kodály-iskola zenéje felkerült mind a polgári, mind a munkás-daláregyesületek műsorára. 1945 után nagyságrendekkel felerősödött az új magyar zene behatolása a kórusmozgalomba. Eszmék és eszmények síkján megvalósulni látszott Kodály nagy gondolata: nemzeti-társadalmi integráció a zene jegyében.

Ezt akkor is kimondhatjuk, ha az a meggyőződésünk, hogy az eszmei-zenei integráció nem eredményezett, soha nem is akart megvalósítani teljes, gyakorlati-társadalmi egységet: a kórusmozgalom műveltségi, gazdasági, politikai tényezők okozta sokrétűsége megmaradt annak ellenére, hogy egyes csoportjai bizonyos kérdésekben 1945 után kétségtelenül jóval nagyobb mértékben értettek egyet, mint a háború előtt. Miközben zenei eszmények és zeneművek szabadon áramlottak, művészek szabadon mozogtak és teremtettek gyümölcsöző kapcsolatokat a kórus- és zenekari tömegmozgalom egyes csoportosulásai között, ezek továbbra is ragaszkodtak önálló szervezeteikhez. Hagyományt őriztek ezzel, a hagyománnyal pedig önazonosságuk fontos mozzanatát. A templomi és egyházi-iskolai kórusok köre az Országos Magyar Cecília Egyesület égisze alatt végezte áldozatos munkáját, a polgári dalárok pedig nehéz körülmények között is fenntartották a Magyar Dalos Egyesületek Országos Szövetségét. Nagy változáson csak a munkásénekkarok szervezetei estek át. Korábbi öntevékeny, elkötelezett, de szerény létformáikat nagyszabású, reprezentatív működés váltotta föl. Említettük már, némi kétely férhet a felfutás társadalmi bázisához, tiszta munkásmozgalmi jellegéhez. Mindenesetre a munkáskórusok erőteljes állami és párttámogatása társadalmi értelemben elégtételt szolgáltatott egy addig hátrányos helyzetben lévő osztálynak, amely így nem csupán kielégíthette, de fokozhatta is művelődési vágyát.

A támogatás és működés keretét az 1945-ben azon frissiben létrehozott Munkás Kultúrszövetség csúcsszerve biztosította. Eszmei irányítása alatt továbbra is önálló maradt a szociáldemokrata, illetve kommunista munkás dalosszövetség. Fúziójukra már a kommunista offenzíva jegyében került sor, sejthetően nem a tiszta önkéntesség alapján. Ahogyan az anyapárt likvidálását, a szociáldemokrata munkáskórus-mozgalom kisajátításának huszárcsínyét is sokkal nehezebb, tán lehetetlen lett volna végrehajtani, ha a párton belül nem húzódtak volna meg *téglák:* az ultrakommunista törekvések olyan feltétlen kiszolgálói, mint Marosán György. Régi munkásdalosként ő lett az egyesítéssel létrehozott Magyar Dolgozók Énekkarai Országos Szövetségének elnöke. A szövetségnek az egységpártét visszhangzó neve azt az üzenetet volt hivatva sugározni, hogy véget ért az elnyomatás, a kizsákmányolás korszaka, ami az elmúlt időkben a munkásléthez szubjektíve és objektíve tapadt. A társadalom kiveti magából az elnyomókat, a kizsákmányolókat, a heréket. Nem marad benne másnak hely, csak *dolgozóknak.* Tudjuk, a herék nélküli eszményi méhkas ígérete kettős hazugságot leplezett. Egyfelől a herék nem tűntek el, csak átalakultak politikai komisszárokká. Másfelől a dolgozóvá minősítés nem vette le a munkásságról a kizsákmányolás terheit, megszüntette viszont autonómiáját, és ezzel kiütötte kezéből a hagyományos fegyvereket, amelyekkel addig több-kevesebb sikerrel érvényesítette érdekeit. Az 1948–1951-ben elkobzott társadalmi javak közé tartozott a munkásság sajátos osztálykultúrája is.

Marosán György irányította a kórusmozgalom átszervezésének következő etapját is: az általános dolgozóvá minősítés jegyében egyesítették a munkás- és a polgári dalosmozgalmat. Az egyesítés ebben az esetben is a sokat emlegetett közgazdasági parabolát megcsúfolva történt, amennyiben ekkor is a kis hal ette meg a nagy halat – a múltban, tapasztalatban és taglétszámban a legutóbbi időkig sokkal gyengébb munkás-kórusszö-

vetségbe olvasztották be a nagy múltú polgári szövetséget. Ahhoz, hogy a mutatvány sikerüljön, elő kellett készíteni az áldozatot, de fordított előjellel, mint Jancsit a boszorkány: le kellett fogyasztani a polgári dalosszövetséget. Az állam a mindig keze ügyében lévő gyógyszerrel segítette elő a fogyókúrát: megvonta a polgári dalármozgalomtól a költségvetési támogatást. Olvassunk csak bele a Magyar Dalos Egyesületek Országos Szövetségének utolsó közgyűlésén, 1948. december 4-én felvett jegyzőkönyvbe:

> Sok tervvel és akarattal indultunk el egy évvel ezelőtt, a körülmények azonban ezek nagy részét nem engedték a megvalósulás útjára. A jó szándék és a lelkesedés mellé pénz is kell a kulturális munkához, és ebben nagyon szűk keretek álltak rendelkezésünkre. A remélt állami támogatást ez év elejétől nem kaptuk meg, és így teljesen a magunk erejéből kellett biztosítanunk szerény működésünket.[1]

A polgári dalármozgalom kiéheztetését a kommunista taktika hosszú keze irányította. Az állam a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Szabadművelődési ügyosztályának közbejöttével osztotta el a támogatásokat. A Magyar Kommunista Párt levéltárában fennmaradt dokumentumok elárulják, hogy a párt művelődési bizottsága már 1947/1948 fordulóján célul tűzte ki az ügyosztály elfoglalását. És ki csodálná, hogy a puccsot pár hónap alatt sikerrel végre is hajtotta? Az MKP zenei korifeusai a birtokba vett ügyosztállyal szorosan együttműködve 1948 folyamán kidolgozták a kórusmozgalom egyesítésének menetrendjét. Ennek lefolyását sorozatos minisztériumi értekezleteken határozták meg. Szigorúan ragaszkodtak a demokratikus formák látszatához; az értekezleteken megjelentek mindkét szövetség képviselői. Megjelentek, de nem viselkedtek egyenrangú félként. A dolgozók énekkarainak szövetségét képviselő Székely Endre és Szentgyörgyi Árpád ismertette a menetrendet: közölte a szövetség nevét, kijelölte az önfelszámoló és alapító közgyűlések dátumait, és mintegy tollba mondta az alapszabály-tervezet egymást követő változatait. A polgáriak pedig nem tehettek mást, mint hogy tudomásul vették az ultimátumot. Kezdettől eldöntött tény volt, hogy az egységes tömegzenei szövetség Bartók Béla nevét veszi föl, ám az alakuló közgyűlés időpontját csak némi halogatás után sikerült kitűzni. Tervét az utolsó, novemberi előkészítő értekezleten Szentgyörgyi Árpád ismertette:

> December 5-én vasárnap délelőtt 9 órai kezdettel a Bartók Béla Szövetség alakuló közgyűlést tart a Zeneakadémia nagytermében. A közgyűlés elnökéül Ortutay Gyula miniszter urat, ill. megbízottját kérik fel. A földszinten a küldöttek foglalnak helyet, míg a karzati helyek elfoglalására jegyeket bocsátanak ki az érdeklődő énekkarok részére. A MÁVAG dalkör ez alkalommal elénekli a Szövetség jeligéjét, melynek szövegét Jankovich Ferenc írta, dallamának megírását Kodály Zoltán vállalta magára.

Bartók Bélát immár senki sem kérdezhette meg, egyetért-e a énekkari szövetségek autonómiájának felszámolásával, és adja-e nevét a kommunista irányítás alatt létrehozott, előre láthatóan kommunista irányítás alatt működő zenei tömegszervezet címkéjéül – a nevet, amelynek politikai tisztaságára és függetlenségére hordozója mindig oly kénye-

[1] A Bartók Béla Szövetség alapításával kapcsolatos iratok másolata az MTA BTK Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztály gyűjteményében.

sen ügyelt. Kodály Zoltán véleményét azonban bizonyára kikérték, ő pedig a Jankovich Ferenc soraira komponált Jelige című kórusművével mintegy igazolta a Bartók Béla Szövetség legitimitását. Türelmének egyik oka lehetett, hogy a régi típusú polgári, illetve munkás-dalármozgalmat és szövetségeit köztudomásúan inkább akadálynak, mintsem segítségnek tekintette zenei nevelési terveinek előbbre vitelében, és talán abban bízott, hogy a Bartók Szövetségnek sikerül enyhítenie a kórusok hagyományos konzervativizmusán. A tiszteletbeli elnöki cím és védnökség elvállalásától azt remélhette, hogy így jobban őrködhet zenei szempontjainak érvényesülése fölött. Megnyugtathatta az a tény is, hogy az alapító okmány az egyházzenész Harmat Artúr és a kommunista Szabó Ferenc személyében két társelnököt rendelt az elnök mellé; a pozícióknak e megosztása legalább papíron biztosítani látszott az irányzatok egyensúlyát. Nem minden irányzatét: feltűnő módon hiányzott a tisztikarból Jemnitz Sándor, a klasszikus szociáldemokrata kultúrmunka e kimagasló képviselőjének neve. Távoltartása annak kinyilvánításával volt egyértelmű, hogy a Szövetség a hagyományos szocdem vonalat nem kívánja továbbvinni. Kodályt bizonyára nem aggasztotta, sőt talán halk károrömmel töltötte el Jemnitz kimaradása – hiszen az épp elég durvaszemű borsot tört orra alá évtizedeken át mint zenekritikus. Kodály magatartásának legáltalánosabb magyarázataként hozzáfűzhetjük: ő és a többi polgári zenész továbbra is a saját, hagyományos, *normális* kategóriáiban gondolkodott, melyek érvényesülése esetén elképzelhetetlen lett volna, hogy megtörténjék az, ami mégis hamarosan bekövetkezett – hogy a Bartók Szövetség egész tömegzene-stratégiáját durván egyoldalú politikai-esztétika szempontoknak rendeljék alá. Magától értődik, hogy e politikai hátsó gondolatokkal Kodály nem azonosult. Nem tükröz belőlük semmit Jeligéje sem. Régi típusú nemzeti felhívás ez inkább, afféle második, halványabb Magyarokhoz. Abból a szellemből – abból az akart félreértésből – táplálkozik, mint az az utólag naivnak tűnő javaslat még 1948 nyarán, hogy a Szövetség jövendő lapjának adják az Éneklő Magyarok elnevezést.

Mindazonáltal nem mondhatjuk, hogy a Jelige utolsó sorában dalra felhívott magyar nép kórusainak vezetői tökéletes biztonságérzettel és a jövőbe vetett rendíthetetlen bizalommal vonultak volna be a közös szövetségakolba. Semmi esetre sem lehetett zavartalan boldogságot leolvasni az előzetesen államilag elnyomorított polgáriak arcáról. A Magyar Dalos Egyesületek Országos Szövetségének utolsó, az önfeloszlatást kimondó kongresszusán félreérthetetlenül a fatalizmus tenorja uralkodott. Idézzük Bárdos Lajos elnök 1948. december 4-én elhangzott szavait a közgyűlési tárgysorozat 6. pontjához. Bevezetőjében röviden visszapillantott a szövetség nyolcvanegy éves múltjára.

> 12 daláregyesület indította el a szervezett dalosmozgalmat, amelynek célja a nemzet szellemi életének meg-, ill. visszamagyarosítása volt. Az ő kezdetleges tevékenységüket ma hajlandók vagyunk megmosolyogni, de tárgyilagosan megállapíthatjuk, hogy amit a maguk idejében nyújtottak, az az akkori legjobb volt. Fokról-fokra, évről-évre fejlődött, terebélyesedett a mozgalom. A német nyelvű éneklés előbb magyarossá, majd amikor megszólalt a falu hangja is, magyarrá vált. Lassan megszületett az új magyar irodalom is, ami szintén nemcsak önmagától született, hanem annak életre keltésében nagy része volt a dalárdáknak is. Természetesen ez a nagy szellemi átalakulás nem ment minden zökkenő nélkül. Nagy volt a közegellenállás – mint Kodály mondta. De mindinkább erősödött a gondolat – és ennek a Szövetség volt a hangadója –, hogy ha már énekelünk, igazán jót énekeljünk. Így évről évre tovább, mélyebbre

hatott az értékes, és mind kevesebb lett az értéktelen. Nagy utat tettünk meg eddig, de még sok van hátra, hogy megnyugodhassunk. Nincs mit szégyenkeznünk, a magunk részét jó szándékkal, becsülettel igyekeztünk elvégezni. [...] Ma egy igen jelentős naphoz érkezett el az egész magyar énekkari élet. A továbbhaladás, a továbbfejlődés mindig áldozatot kíván, és ilyen áldozatot kell hoznunk nekünk is, amikor nagy múltú Szövetségünk további sorsáról fogunk határozni. A kérdés nem érheti váratlanul a közgyűlés tagjait, mert az már hosszabb ideje foglalkoztatott mindnyájunkat.

Ezután felolvasta a Szövetség választmányának javaslatát a közgyűlésnek:

[...] mondja ki egyesülését a Magyar Dolgozók Énekkarainak Országos Szövetségével oly módon, hogy mindkét szövetség eddigi szervezetének és nevének feláldozásával közösen megalakítja a Bartók Béla Szövetséget. Tegye ezt abban a reményben és meggyőződésben, hogy ezzel a határozatával elősegíti a dalos egység megteremtését, és hogy a testvéri egyetértésben végzendő munka egyformán hasznára lesz, és javára válik majd egyesületeinknek és hazánknak.

Bárdos nem is titkolt rezignációjával homlokegyenest ellentétes hangulat csengett ki a vezérszónok szavaiból a Magyar Dolgozók Énekkari Szövetsége ugyanazon a napon megtartott rendkívüli közgyűlésén. A jegyzőkönyv mélységes kétellyel tölti el az olvasót: vajon valóban megalapozott volt-e a polgáriak reménykedése, hogy a két szövetség a jövőben egyenlő felek testvéri egyetértésében végzi munkáját. Marosán Györgytől, a Szövetség pártmegbízott elnökétől hiába várt volna tapintatot bárki is a másik fél érzékenységével szemben. Nyelvi csetlés-botlásokkal és képzavarokkal tarkított szavai egyértelmű, ijesztő politikai üzenetet közvetítettek.

Most, amikor az ország újjáépítéséhez összefogtuk a nemzet valamennyi erejét, új keretet kellett teremteni a zenei és dalosmozgalmak számára is. Ezen új keretek közé hoztuk magunkkal szép hagyományainkat, amely bennünket az ország vezetőivé tesz. Szükségesnek tartjuk ezen az utolsó közgyűlésen kijelenteni, hogy a Bartók Béla Szövetség gerincét az a múlt fogja képviselni és jelenteni, amit 42 esztendő alatt a Munkás Dalos Szövetség jelentett Magyarországnak. Ez a század a szocializmus százada, ennek jegyében épül és alakul át a gazdasági, szellemi és politikai élet minden területe. Új pályára lendítettük a magyar parasztságot, a magyar munkást és értelmiséget. De nemcsak a munkaversenyekben kell elsőnek lenni annak, aki ebben a szellemben végzi munkáját, hanem a kultúrversenyben is. Pontosan érezzük azt, hogy a megváltozott politikai és társadalmi területen csak egy úton haladhatunk, hogy a fejlődés és a haladás számára megteremtsük azokat a politikai és művészi eszközöket, amelyek szükségesek haladó népi kultúránk kiépítéséhez. Ez a mai közgyűlés kulturális jelentősége. Hagyományaink meg nem tagadásával, az új erőknek összefogásával, az új szempontoknak figyelembe vételével hajtjuk végre ezt az egyesülést, melynek alapján az új szövetségben a munkásosztály kultúrtörekvései is valóra válhatnak.

Másnap a Zeneakadémia nagytermében a polgári és a munkás-dalosszövetség egyesülésével megalakult a Bartók Béla Szövetség. Céljait az alakuló közgyűlésen így foglalta összse Székely Endre, a Szövetség főtitkára:

> Célunk a magyar zeneművészek segítségével olyan magyar zenekultúra kialakítása, melynek alkotásait a nép használja, megérti. Az ilyen zeneművészet nem holt érték, nem az íróasztalok mélyén porosodó papír. Valljuk, hogy csak a szocializmus képes a nép felemelésével a zeneművészetet közkinccsé téve, új, nagy fejlődésre vinni a zenekultúra ügyét. Ezt a gondolatot fejezi ki a Szövetség másik fontos jelszava: „Zeneművészek és a dolgozó nép együttműködésével a szocializmusért!" [...] olyan szövetséget hozunk létre, amelyben minden jószándékú dolgozónak megvan a helye, ha aktív közreműködéssel, Bartók szellemében akar részt venni az ország zenei munkájában, ha a zenekultúra frontján akar dolgozni a szocializmus eléréséért.[2]

Az alakuló ülés leírása hosszú oldalakat tölt be a Bartók Béla Szövetség lapja, az Éneklő Munkásból sebtében átnevezett Éneklő Nép nyitószámában. Maga az esemény, nemkülönben túláradóan bőséges ismertetése a sajtóban, előrevetíti a Bartók Béla Szövetség első korszakának egyik lényeges sajátosságát. Székely Endre fogadalmával ellentétben a következő hónapokat kevésbé jellemezte a szocializmus győzelméért folytatott önfeláldozó aprómunka; a működés hangsúlya egyértelműen a reprezentációra került. Alig is lehetett volna ez másként, lévén az 1949. év általában véve is a reprezentatív tömegfesztiválok évada. Az ünnepségsorozat egyértelmű mondandót hordozott: a „fordulattal" új korszak kezdődik, s ezt a tömegeknek látványos megmozdulásokkal kell demonstrálniuk. A Bartók Szövetségnek a hangkulisszákról kellett gondoskodnia; arról, hogy a népek *sine fine dicentes* zengjék az új rend dicséretét. Alakuló közgyűlésének ünnepélyességével, első központi hangversenyeinek gazdagságával, majd a minden addigit árnyékba borító országos pünkösdi zeneünneppel a Szövetség igyekezett is megfelelni az elvárásnak. Az ünnepélyeken együttesek százai adták elő a reprezentatív népfrontpolitikát tükröző műsorszámokat. Magyar és internacionális hangok zúgtak egymásba, a történelem és a jelen hangja, a népé és a nemzeté: Veress Sándor csángó kórusaira Bach Parasztkantátája rímelt, Bartók Szlovák népdalaira Vásárhelyi Zoltán román és bolgár feldolgozásai. A győzelmes alaphangot fesztiválzenék sugározták, Liszt Ünnepi dalától Kodály Marseillaise-feldolgozásáig.

Az ünnepi rivalgás lecsengése után megkezdődhetett ama vállalkozás, amelynek érdekében a Szövetséget voltaképp létrehívták: a tömegek, a nép politikai átnevelése a zene jegyében. Fiatalabb kortársak gyanakodhatnak, csupán rágalmazni akarjuk az 1948/1949-es átalakítást beteljesítő politikai erőket azzal, hogy orwelli átnevelő szándékot tulajdonítunk nekik – éppen az ének erőtlen eszközével! Manapság, mikor a társadalmi csoportok és egyes személyek zenefogyasztása és zenehasználata nagymértékben öncélúvá és autonómmá vált, nehéz elhinni, hogy a kommunista ideológia a zenének jelentékeny befolyást tulajdonított a társadalmi tudatra, és a hatás irányítására és ellenőrzésére egész intézményhálózatot hozott létre. Ám az európai vallás- és művelődéstörténet számos mozzanata bizonyítja: az ókori műveltségelméletek óta nem halt ki a meggyőződés, hogy a múzsai művészet képes a maga képére formálni az emberi lelket, jellemet, személyiséget, és ezzel hatni a társadalom politikai légkörére és ideáljaira. Magától értődik, hogy a leninizmus-sztálinizmus társadalomelméletében e hit vagy hie-

[2] *„Előre a nép kulturális felemelkedéséért!" Tudósítás a Bartók Béla Szövetség alakuló közgyűléséről"*, Éneklő Nép 1/1 (1948. december), 4–6.

delem különös erővel virult. Lenin és követői a marxizmus alaptézisének megfordítására építették a kommunizmus politikai gyakorlatát: miközben az úgynevezett alap, tehát a gazdaság elsőbbségét vallották a felépítmény, tehát a kultúra, a jog, a politika formáival szemben, valójában egy alap nélküli felépítményt hoztak létre, a *létező szocializmust,* abban a reményben, hogy az majd direktíváiknak megfelelően átformálja a társadalmi és gazdasági szerkezetet – létrehozza a még hiányzó alapot. Ennek érdekében a szocializmus létezését tételező ideológiát minden lehetséges módon be akarták juttatni a társadalom tudatába, és eszközeik között az ősi, mágikus vagy pedagógiai hiedelem szellemében ott szerepelt a zene is.

A társadalom, a nép nevelésének vagy átnevelésének magasztos célját szolgálták a politikai tömegzenének a Szovjetunióban rendszeresített műfajai. Ezeknek kellett volna a civil társadalom nyersanyagából kikovácsolniuk a szocialista-kommunista értelemben vett politikai társadalmat, tudatos kommunista pártembert faragni a magánemberből, a magán- és közéletet a szocialista munka, a tervteljesítés szolgálatába állítani. A tömegdalok stílusát és tartalmát eredetileg szovjet verselők és zenészek alakították ki munkásdal- és indulómodellekből, a párt következetes útmutatása nyomán. A kommunista társadalom elmélete szerint ugyanis nem csupán minden bölcsesség, de minden ismeret és készség is a párt kútfejéből fakad. A párt tanítja meg a társadalom egyes csoportjait saját funkcióik gyakorlására: a munkást szőni, fonni, acélt gyártani, a parasztot szántani, vetni, kecskét fejni, a mérnököt tervezni – konzekvens módon a párt tanítja meg a költőt is verset írni, a komponistát zenét szerezni. Valljuk be, az iránymutatás valóban nélkülözhetetlen is volt, hiszen a tömegzenének kizárólag a párt képzeletében létező, a párt által sugalmazott társadalmi és érzelmi valóságot kellett volna ábrázolnia és kifejeznie.

A párt neki is látott nevelni az új tömegzenei műfajok leendő termelőit – csakúgy, mint a zenetermelőket a közzene más területein is. Az ideológia a politika, a jog, az iskolázás tekintetében totális ambíciókat táplált, ám tisztában volt vele, a társadalom mindennapjait nem kell és nem is szabad totális irányítás alá vonni. Így aztán a tömegzene legkeményebben pártos alaptípusa mellett kompromisszumos alfajok bevezetését is támogatta. Szakemberei leképezték a reálisan létező szórakoztató műfajokat, és kialakították a szocialista daljáték és operett, szocialista sanzon és táncdal, sőt szocialista népzene típusait. E fedőnevek alatt ezrével állították elő a kétes minőségű zenedarabokat, s ezek 1948/1949-től kezdődően elárasztották a rádió- és esztrádműsorokat, valamint a zenés szórakozóhelyeket.

Ami a szorosan vett politikai tömegdalt illeti, azt a Magyar Rádió terjesztette a legszorgosabban. Fórumot is teremtett hozzá: 1949 márciusában kezdődött a politikai daltanító műsora, „Dalolj velünk, a Bartók Béla Szövetség nyilvános dalórája" címmel. Primitív egyértelműséggel fogalmazta meg az Éneklő Nép beharangozó cikke, hogyan képzeli el a hatalomra jutott politikai ideológia a társadalom és a művészet egymásra hatását. A művészek ábrázolják az ideológia által sugallt valóságot, a tömegek pedig a művön át mintegy elsajátítják azt, illetve felismerik, hogy a valóság olyan, amilyennek a mű megmutatja:

> Zeneszerzők, költők, karmesterek, dalosok vállvetve dolgoznak azon, hogy a nagy közös építőmunka hangjai közös dalokban nyerjenek kifejezést, hogy a dolgozó tömegek érzelmeiknek, munkájuk lendületének, harcos szocialista elszántságuknak hangjait felismerjék az énekkarok és zenekarok műsorszámaiban. Olyan dalokra van

szükség, melyeket a kórusoktól átvesznek a széles tömegek, mert szépnek, dallamosnak és igaz mondanivalóktól gazdagnak érzik azokat.[3]

Arra is részletes utasítást kap a termelő és a fogyasztó, vagyis a művész és a nép, miféle eszközökkel kell biztosítani a gyakorlatban, hogy a valóság ideológiai elsajátítása valóban bekövetkezzék: „Pártszervezeti, szövetkezeti, szakszervezeti, üzemi dolgozók minél szélesebb rétegei közös hallgatás, közös tanulás keretében vegyék igénybe a Rádiónak ezt a műsorszámát." El kell érni, hogy a dolgozók május 1-jéig legalább négy tömegdalt megtanuljanak. Amit korábban bizonyos jóhiszeműséggel még spontán mozgalomnak lehetett tartani, a háború után elterjedt politikai utcaéneket, az ebben a szervezett fázisban maradék mozgalomjellegét is elvesztette, és ha valahogy, akkor *mozgósítás* formájában hatott a tömegekre. Harci frontok nyíltak a társadalmi élet valamennyi területén, és militarizálódott az éneklés, a kórusélet is – korabeli kifejezéssel élve, „tömegdalhadjárat" színtere lett. A Bartók Szövetség a hadjárat vezérkarának érezte magát, s megkövetelte, hogy a kórusok havi beszámolókat – afféle hadijelentéseket – adjanak le. A lázas és harcias tevékenység arra mindenesetre jó volt, hogy magát a vezérkart a siker, a győzelem érzetével töltse el. 1949. május elsejének megünneplése az Éneklő Nép lapjain úgy jelent meg, mint valami monumentális összkar a dalosszövetséggé alakult nemzet milliós közgyűlésén. A kommunista irányítás alá került művelődési nyilvánosság egyik jellegzetessége tűnik itt szemünkbe: a rendszer totális, minden realitásérzéket megcsúfoló dicsőítése.

Ezen a napon az ország minden dolgozója énekelt! Bátran mondhatjuk, hogy ilyen vidám és harsány énekszóval még sohasem ünnepelt ez az ország. Énekkaraink, zenekaraink, éneklő brigádjaink minden munkája dús aratást hozott. A dolgozó tömegek felszabadult büszke éneklése bebizonyította, hogy a „Dalolj Velünk" mozgalom jó munkát végzett.[4]

A lenyűgöző mennyiségi eredményekkel büszkélkedő szervezőmunka persze csak akkor szolgált rá a dicséretre, ha rendben volt a minőség is, ha a dolgozó tömegek által felszabadultan és büszkén énekelt darabok megfeleltek a párt előírásainak. De vajon volt-e erre remény? Zenei határozat ide vagy oda: a párt csak *úgy tett,* mintha pontosan tudná, milyen művészet közvetíti híven ideológiai tételeit, de elvárásait soha nem fogalmazta meg egyértelműen – nem is tehette, hiszen a párt mint olyan, nem tudott sem szöveget írni, sem zenét szerezni. Legfeljebb utólag alkalmazhatta a megszületett darabra a Teremtő szavait: ez jó. Vagy ellenkezőleg, sújthatta megsemmisítő kritikával: ez nem jó. A helyes útra a területen működő szakembereknek kellett rálelniük a *trial and error* egérkísérleteken kipróbált módszerével. Az alkotók szervezett önirányítására a doktrína a nyilvános vitát tartotta a legalkalmasabb eszköznek. 1949-tól 1953-ig a magyar zenei közéletben (illetve a közéletet helyettesítő sajtóban) egyik nagy vita a másik sarkára hágott, nem utolsósorban azért, mert pár hétig tartó izzás után valamennyi a közöny hamvába hullott. Nyomban indítani kellett tehát a következőt, nehogy egyetlen hétre is

[3] *„Dalolj velünk",* uo., 2/3 (1949. március), 16.
[4] *Éneklő ország – ünneplő nép,* uo., 2/6 (1949. június), 11.

megkísértse a nyilvánosságot a spontaneitás szelleme, nehogy a zenészek meditálni, gondolkodni és hallani kezdjenek – meghallják és reflektálják a párt által sugalmazott felszín alatt forrongó valóságot.[5]

A Bartók Béla Szövetség megalakítását követően először az úgynevezett optimizmusvita lángja csapott fel a szervezet központi fórumán. Ez az átlagosnál is gyorsabb tempóban elhalt; egyetlen szám erejéig foglalkozott vele az Éneklő Nép. Természetes, hogy így történt, hiszen a szocialista tömegzene, ha engedelmeskedni akart önnön műfaji törvényszerűségének, eleve csakis optimista lehetett – mi értelme lett volna ezen vitatkozni? Valóban, a magyar szerzők mindenféle vita nélkül is optimista tömegdalokat komponáltak már azóta, hogy a műfaj feltűnt látóhatárukon. Derűlátón ünnepelte a májust még egy olyan, addig a szó esztétikai-tartalmi értelmében optimistának igazán nem nevezhető zeneszerző is, mint Kadosa Pál. Magyar népdalelemekkel játszó Májusköszöntőjét gyakran énekelték korabeli tömegzenei platformokon, és valóban sikerült is behatolnia széles körök zenei tudatába – méltán, mivel a szó-pentaton keretből a teljes diatónia meghódításáig táguló himnikus dallam tetszetős, a szöveg pedig politikailag semleges volt. Pár évvel később ez a siker éppenséggel a visszájára fordult az operaszínpadon, a Huszti kaland című vígoperában, ahová Kadosa átplántálta dallamát. A fiaskó elkerülhetetlen és megérdemelt volt; a Májusköszöntőt időközben olyan mértékben elcsépelték, hogy megidézése az opera emeltebb műfajában valósággal illetlenségnek érződött. De mire a Huszti kalandot bemutatták, alaposan megváltozott a közhangulat is. A magyar nép 1951-ben már tisztán látta, miféle örömökkel kecsegteti az énekszóval, dallal, tánccal köszöntött kommunista május – tisztán látta, és köszönte szépen, de nem kért belőle. Egyelőre csak az Operaházban.

Kadosa és mások idilli hangnemben tartott tömegdalai máig élnek az 1950 táján gyermek- és ifjúkorát élő nemzedék zenei emlékezetének margóján. Ámde hiába az első sikerek: az nem járta, hogy ezek nyomán az alkotóközösség a bölcsek kövének birtokában higgye magát! Megindult a vita tömegdalügyben is – méghozzá kiadósan –, és változó hevességgel zajlott egészen a reformidőszakig. Időnként valóságos tömegdal-hisztéria tombolt a zeneéletben; sorozatban követték egymást az ankétok, sajtópolémiák és pályázatok. Bár a felszíni hullámzást nagyrészt maguk a zenei pártideológusok keltették, hogy ezzel is igazolják szerepük fontos és hasznos voltát, egyes mozzanatokból arra következtethetünk, a szovjet szellemű tömegesítési mozgalom, a nemzeti tömegdal-doktrína – a szerzők egyesítsék a szovjet stílust „a magyar dalstílus jó hagyományaival" – nem csekély ellenállást váltott ki a zenekultúra gerincesebbjeiből. Kodály házi jegyzeteiben egyenesen a náci indulóhoz hasonlította a szovjet tömegdalt.[6] Ilyesfajta megnyilatkozásoktól a nyilvánosságban magától értődően tartózkodni kellett; ám a népdalt viszonylag veszély nélkül szembe lehetett szegezni az indulódivattal. Szabó Ferencnek az Éneklő Népben 1949 nyarán megjelent soraiból egyértelműen kivehetjük, hogy a népi szárny ezt meg is tette, s ezzel kiváltotta a szovjet főirány valódi célját pontosan ismerő zeneszerző-ideológus rosszallását:

[5] BREUER, *A magyar zenekultúra vitái* eufemisztikus fejezetcím alatt tárgyalja a Potemkin-zeneéletnek efféle megnyilvánulásait. BREUER, *Negyven év,* 274 sköv.

[6] KODÁLY, *Közélet, vallomások,* 310.

A tömegdalok tudatos vagy öntudatlan, nyílt vagy burkolt ellenzői minden alkalommal a népdalra hivatkoznak, mint olyanra, amely szerintük magasabb rendű, a magyar lelkiséggel szorosabban összeforrt és tökéletesen pótolni tudja a tömegdalokat. [...] A selejtes tömegdalokat csak úgy lehet kiküszöbölni, ha sok jó és új tömegdalt adunk a dalolásra szomjas dolgozóknak. Csak magyar népdallal ezt az igényt kielégíteni nem lehet. Nem lehet, mert arra szomjas ma a magyar nép, amit bizony a népdalban nem talál meg. Nem talál meg még akkor sem, ha a magyar népdal dallamára az új emberi mondanivalónak megfelelő új szöveget fabrikálunk. [...] A magyar dolgozók énekeljék népdalaikat. Persze azokat, amelyeket szívesen énekelnek, amelyeket énekelni nekik öröm és lelket üdítő gyönyörűség. De énekeljenek tömegdalokat, amelyekben felcsendülnek napjaink nagy társadalmi élményei, a szocializmust építő munka hősi pátosza, egy szebb, emberibb jövő már ma is kiütköző magasztos körvonalai, a dolgozók hatalmának és erejének felemelő, büszke tudata.[7]

Az alkotóknak címzett bírálat után a párt hamarosan az előadók – a dalármozgalomban részt vevő kórusok – megfenyítésére emelte ostorát. Alig érkezett el a második összhangversenyig a Bartók Béla Szövetség megalakulásakor kezdett sorozat, az ujjongó öndicséret szavát máris túlharsogta a szidalom. Székely Endre ütötte meg a hisztérikus kommunista fenyegetőzésnek azt a hangját, amelyet előbb vagy utóbb mindenki megtanult félni – közöttük maga Székely Endre és más korai fenyegetők:

Általában a műsorösszeállítás legnagyobb hibája, hogy a preklasszikus és egyházi művekkel a modern kórusok és mozgalmi dalok nem voltak kellő egyensúlyban. Így az egész műsor inkább valami hagyománytisztelő gyülekezet, mint eleven mozgalom rendezvényeként hatott. [...] Összefoglalva: a hangverseny tanulságaként a jövőben a művészi bizottság alaposabban fog foglalkozni a műsorösszeállítás problémáival, a műfajok helyes egyensúlyban tartásával.[8]

Itt azonban még csak távolról cikázik a villám a pártművészet mennyboltozatján. Türelmetlenségének valódi mélységét csak 1949 őszén mutatja meg a kommunista művészetpolitika, azután, hogy a zenei tömegmozgalom nagy ünneplés közepette lebonyolította az év második nagy fesztiválját, a pünkösdi kórusünnep után a Világifjúsági Találkozót is. A sorrend megfelelt a pártszokásoknak – az ideológiai diktatúra a sikerek után szidalmazta és ostorozta csak igazi gusztussal a társadalmat, nehogy az félreértse a helyzetet, és véletlenségből azt higgye, már mindent jól csinál, s így nélkülözni tudja az ideológiai irányítást. 1949 őszétől megszaporodtak a nyilvános támadások a kórusmozgalom ellen; az offenzívában nehézség nélkül felismerhetjük a szakadatlanul éleződő osztályharc sztálini tézisének alkalmazását. Olvassuk: a kórusok nem tolmácsolják elég lelkesen a politikai mondandót közvetítő új műveket, márpedig az a kórus, amelyből hiányzik a lelkesedés, „nyílt prédája [...] a reakciónak, mely jól tudjuk, azon mesterkedik, hogy a szocialista kultúra kifejlesztésére és terjesztésére hivatott énekkarokból a polgári ideoló-

[7] SZABÓ Ferenc, *Népdal vagy tömegdal?,* Éneklő Nép 2/8 (1949. augusztus), 1–4.
[8] SZÉ., *A Bartók Béla Szövetség hangversenysorozatának II. estje,* uo., 1/1 (1948. december), 9.

gia hadállásait építse ki."[9] Az illetékesek nem késlekedtek, s a Szövetség fő feladatává tették az ellenőrzést: az 1949/1950-es évad kezdetétől a tagegyesületektől nem csupán utólagos beszámolókat kértek munkájukról, de azt is elvárták, hogy négyhavonta bemutassák műsortervüket. Vagyis tanácsadás ürügyén a Bartók Szövetség immár félreérthetetlenül cenzúrázott. Közvetve elárulja ezt egyik munkatársának 1949 őszén megjelent büszke nyilatkozata az Éneklő Népben: „a tervek pozitívuma, [...] hogy káros politikai tartalma, vagy értéktelensége miatt alig egy-két művet kellett a tervekbe beállítottak közül kifejezetten letiltanunk." Ugyanez a bíráló megrótta az egyházi karokat, amiért tartózkodnak az aktuális művektől, sőt általában véve világi kórusművektől. Nevezhetjük groteszknek az egyirányúsító düh eme megnyilvánulásait: vajon miért s hol kellene világi művet énekelniük az egyházi kórusoknak? De többről, veszedelmesebbről volt szó, mint az ideológia önparódiájáról: a számonkérés valójában az egyházi énekkarok létjogosultságát tagadta, az egyházak elleni kíméletlen támadásokat készítette elő és kísérte.[10]

A politikai forgatókönyvnek megfelelően a polgári és egyházi kórusok után 1950 folyamán a „jobboldali szociáldemokrácia" került a támadások kereszttüzébe. A szociáldemokráciának, kivált a jobboldalinak ugyan már írmagját is kiirtották; azonban működtek még a régi munkásegyletek, kórusok és olvasókörök. Bár az egyletek már feladták önálló politikai és kulturális szellemüket, a totális rendszer fenyegetésnek vette névleges létüket is. Elhatározták megszüntetésüket; ezzel egyszersmind az egyletek gyűjtőszövetségére, a Bartók Béla Szövetségre is kimondták a halálos ítéletet. Bármily hevesen igyekezett egyre következetesebben szembeszállni az ellenséggel, és egyre nagyobb tömegeket toborozni a politikai dalkultúra zászlaja alá, a Szövetséget utolérte az átmeneti évek kommunista intézményeinek sorsa: 1950 utolsó napjaiban kikényszerítették önfeloszlatását, illetve beolvasztották a szovjet mintára megalapított Népművészeti Intézetbe. Egyik utolsó vállalkozásaként 1950/1951 fordulóján még megszervezhette a falvak és mezőgazdasági városok országos téli kultúrversenyét. Hidegháborús politikai célkiűzését ekkor már drasztikus nyíltsággal fogalmazta meg. Idézzük a részvételi felhívást: „Legyen a verseny kemény fegyver a kulturális fronton támadó ellenséggel szemben!"[11] A falu, majd a városok kultúrversenye minden reális mértéken túlnőtt: a Bartók Szövetség normális állapotban mintegy 700 énekkart tartott számon tagjai között, az országos happeningre azonban 2600 énekkar nevezett be. E szám alapján ellenállhatatlanul feltámad gyanakvásunk: a zenei kultúrforradalom, amelynek dicsőségét az 1980-as évtized legvégéig zengték az apologéták, éppen olyan spontán valósult meg, mint a beszolgáltatás, és a nép hasonló lelkesedése kísérte.

[9] FEHÉRVÁRI Jenő: *Új évad kezdetén,* uo., 2/10 (1949. október), 4.

[10] SÓLYOM György: *Az énekkari munkatervek tanulságai,* uo., 2/10 (1949. október), 12.

[11] *Felhívás a falvak és mezőgazdasági városok kultúrcsoportjaihoz,* uo., 3/11 (1950. november), 6.

BARTÓK BÉLA ÉS AZ UTÁNA KÖVETKEZŐ NEMZEDÉK

Párhuzamosan az eddig leírtakkal – régebbi alapítású, nagy hagyományú zenei intézmények gyors szétzilálásával, eleve provizóriusnak szánt újak körülményes megalapításával – az 1948-as sorsszerű évben zenepolitikai offenzíva indult a zeneszerzés és a zeneesztétika területén is. Pontosabb lenne úgy fogalmaznunk: a támadás valójában nem a zeneszerzés és esztétika *területén,* hanem a zeneszerzés újkori értelemben vett autonóm művészete és a zeneesztétika tudományos diszciplínája *ellen* indult, annak felszámolására törekedett. Egyértelműen ezt jelentette ugyanis az individualizálódott művészeti produkció kíméletlen alávetése a központilag megfogalmazott, hivatalos formában terjesztett és kötelezően végrehajtandó politikai-esztétikai ideológiának – teljesen függetlenül annak tartalmától. Láttuk, hogyan tiltakoztak 1948 elején a diktátum ellen a művészeti élet humanistái, urbánusok és népiek egyaránt. Tiszteletre méltó szellemi önállóságról tettek tanúságot, amely azonban a többségnél sejthetően inkább naivitásból, mint rettenthetetlen politikai és személyes bátorságból táplálkozott. A zeneélet szereplői gyanútlanok voltak, s ez nagyon is érthető: legújabb kori történetében Magyarország átélt több rövid terrorkorszakot, ám eddig nem kellett alávetnie magát olyan totális ambíciójú, az örökkévalóságra berendezkedő, hatalmi eszközeinek alkalmazásában kérlelhetetlen ideológiai diktatúrának, aminőket Európa történelme az első világháború után jobb- és baloldali változatban egyaránt kitermelt.

Hogy milyen reakciót vár el a kommunista diktatúra a célszemélyektől és -csoportoktól az 1948-as zenei határozathoz hasonló reglementációk után, arról a magyar zeneéletben csak a szovjet emigrációból hazatért Szabó Ferencnek volt közvetlen tapasztalata. A háború vége óta hangadó pesti szalonkommunisták viszont egyelőre bizonytalanságban voltak, vajon mire is szólít fel a szovjet határozat, vajon mekkora mozgásteret engedélyez számukra a politikai hatalom? Felléphetnek-e kellő eréllyel nagytekintélyű muzsikusokkal szemben, ha úgy látják: alkotói működésük nem felel meg a párt direktíváinak, vagy ha éppenséggel – horribile dictu – eretnek ellenvéleményt hangoztatnak? E kérdésekre annál nehezebb volt helyes választ adni, mivel a párt magatartását szándékos kétértelműség jellemezte. Igaz, a szovjet művelődéstörténet addig eltelt évtizedei során a művészeket, közöttük a zeneszerzőket és zeneírókat nemegyszer sújtotta megsemmisítő erejű bírálatok pörölycsapása. Másrészről a nevesebb művészeknek eddig általában nem esett komoly bántódásuk, sőt meglehetős közel maradtak a hatalomhoz a leghevesebb támadások idején is, és ha töredelmet tanúsítottak, diadalmasan újra fölléphettek piedesztáljukra, amit rövid időre el kellett hagyniuk. Így aztán hivatásos pártideológusok könnyen a rövidebbet húzhatták, ha kikezdhetetlen tekintélyt próbáltak kikezdeni. Egy-két év múlva keservesen meg fogja ezt tapasztalni Székely Endre és Mihály András, a két muzsikus, akikre 1948 utolsó heteiben névtelen apparátcsikok mámorító szerepet osztottak. Utasításba kapták, hogy a zenei közéletben törjenek előre mint az ideológia feltartóztathatatlan ékei

– pozitíve mint az új zenei szellem letéteményesei, negatíve mint a jóra való restség megtorlói. Vessenek véget a bűnös késlekedésnek, és kényszerítsék ki a magyar zenében is a szovjet határozat szellemének megfelelő fordulatot.

Székely Endre és Mihály András az ideológia számára legfontosabb két területet egymás között felosztva készítette elő és hajtotta végre a zenepolitikai egyirányúsítást. Láttuk, Székely a tömegzenei fronton nyomult előre; ő vezényelte le a kórus- és amatőr zenei mozgalom átszervezését. A nálánál intellektuálisan jóval nagyobb kapacitású Mihály András a művészi zene megrendszabályozását célzó esztétikai hadmozdulatok tervezésével és végrehajtásával bízták meg. A két fronton, a tömegzenein és a műzenein percre azonos időben indult a végső támadás. Midőn Marosán György a Bartók Szövetség 1948. december 5-i alakuló ülésén meghirdette az új zenei tömegmozgalom hitvallását, Mihály András már bizonyára lázasan dolgozott elvi jelentőségű, a magyar zene új kurzusát kijelölő zeneideológiai előadásán. Téziseit előbb csak szűkebb körben hozta nyilvánosságra: 1949 januárjában felolvasta a Magyar Dolgozók Pártja Kultúrpolitikai Akadémiáján. Néhány nap múlva a legszélesebb nyilvánosság is megismerhette az előadás rövidített változatát. A Szabad Nép február 6-i számában jelent meg, három hasábon átfutó szalagcím alatt: *Bartók Béla és a zenei realizmus.* Az előadás teljes szövegét a Zenei Szemle 1949-es évfolyamának első, márciusi száma publikálta, *Bartók Béla és az utána következő nemzedék* címmel.[1]

A tárgyilagos olvasónak a két cím kétféle, műfajilag eltérő témafelvetést sugall. A Szabad Nép láthatóan a zeneesztétika területére kirándul – politikai napilaptól nem várt módon, írnánk, ha a Pravda korábbi hasonló jellegű megnyilvánulásaiból nem tanultuk volna meg: a kommunista párt központi lapja sehol nem egyszerű újság, hanem szócső, s mint ilyen, minden területen hallatja hangját, ha tulajdonosa opportunusnak látja. Az olvasó a cím alapján azt is megállapíthatja, még mielőtt elolvasná: az előadás kijelentései szükségszerűen a vélekedés, a vélelem kategóriájába sorolandók. Hiszen az esztétika nem tartozik az egzakt tudományok közé, kijelentéseit nem lehet verifikálni vagy falszifikálni. Bartók Béla személye és œuvre-je kétségkívül létezett és létezik, de vajon ugyanez kijelenthető-e támadhatatlan érvénnyel a zenei realizmusról? Ám ha a kapcsolat egyik tagja csak hipotetikusan létezik, ugyanez érvényes magára a viszonyra is: feltételezhető, de nem állítható, hogy Bartók Bélának bármi köze lett volna – vagy ne lett volna köze – a zenei realizmushoz, akár létezik ilyesmi, akár nem.

Talán felismerve a lappangó ellentmondást, a szaklap óvatosabban és tudományosabban választott címet: veri- és falszifikálható tény, hogy Bartók után (zeneszerző) nemzedék következett, és nem szorul bizonyításra, hogy e nemzedéket a dolog természetéből fakadóan *valamilyen* viszony fűzte Bartókhoz. Ezt a viszonyt tételezi a címben az *és* kötőszó, valamint az *utána* határozó. E viszony – lett légyen pozitív, negatív vagy neutrális – vizsgálható; a zenetörténeti kutatás eszközeivel kidomboríthatók a személyes kapcsolatok, az analízis módszereivel kimutathatók stiláris és formai azonosságok, hasonlóságok és különbségek „Bartók és az utána következő nemzedék" között. A tájékozott olvasó megérti és készséggel akceptálja azt is, hogy e nemzedék egyes képviselői 1949-ben nemcsak vizsgálhatónak, de nyilvánosan *vizsgálandónak* is látták viszonyukat Bartókhoz. Hiszen tudván tudja, a Bartókhoz fűződő viszony kulcskérdése volt

[1] Zenei Szemle [3]/1 (1949. március), 2–15.

akkor, és maradt még évtizedekig a magyar zeneszerzés történetének, nagyjából úgy, ahogyan a modern európai zenetörténetnek kulcskérdése volt és maradt az egymást követő zeneszerző-nemzedékek viszonya Beethovenhez.

Mikor aztán az olvasó észrevételezi, hogy a divergáló címek mögött ugyanaz az előadás rejtőzik, levonja a formális logika szerint elkerülhetetlen következtetést: az előadó hallgatólagosan egyenlőségjelet tesz a hipotetikus esztétikai fogalom (realizmus) és az objektíve létező történeti entitás (utána következő nemzedék) közé. Nyilvánvalóan hamis szillogizmus – gondolja –, és valószínűleg így gondolta a kortársak és érintettek nem kommunista többsége is. De míg az előadás mai olvasóját – példának okáért jelen ismertetés íróját – semmi nem akadályozza, hogy hangot adjon ellenvéleményének, a kortársak 1949 elején már nem élhettek a nyilvános felszólamlás szabadságjogával úgy, mint még egy esztendővel korábban a szovjet határozat megjelenésekor megtehették. Kényszerűen tudomásul kellett venniük: a pszeudoesztétikai fogalmat az új rezsimben ugyanolyan „objektív valóság"-nak kell tekintetni, mint azt, hogy a Magyarországon 1900 után született nemzedékek némely tagja utóbb a zeneszerzést választotta élethivatásul. Hallgattak, mert tudták, amit a dokumentum figyelmes tanulmányozása után az utókor is észrevesz. Mihály előadása nem tényállást közöl, nem jelenti ki, hogy a realizmus azonos lenne a kortársi zeneszerző-nemzedékkel – hogy a Bartók utáni zeneszerzés realista lenne. Ugyanúgy nem állítja ezt a magyar zeneszerzőkről, ahogyan a szovjet zenei határozat sem a szovjet zeneszerzők realizmusának dicséretét célozta. A zeneszerző-politikus nem indicativusban beszél, hanem az imperativus igemódját használja, a felszólító, vagy ahogyan régebben mondták: parancsoló módot. Esztétikai kategorikus imperatívuszt fogalmaz meg, ideológiai-művészetpolitikai parancsot ad ki a Bartók után következő nemzedék átnevelésére a kommunista esztétika szellemében. A hosszadalmas cikk üzenetét úgy foglalhatnánk össze: Bartók után következő nemzedék, *légy realista!* (Mert különben...)

Hogyan határozza meg a Mihály-féle esztétikai kompendium a zenei realizmus fogalmát? Látszólag osztja a hagyományos orosz realizmusfelfogást, amit a szovjet teória átvett és vulgarizált: a zene tükrözi (és tükrözze) a társadalmi valóságot. Álláspontja érintkezik Lukács marxista nézeteivel is, más oldalról Theodor Wiesengrund Adorno negatív történelmi dialektikájával. Utóbbival sejthetően csak közvetve – Mihály valószínűleg nem olvasta a zenefilozófust, nézeteit Thomas Mann Doktor Faustusa nyomán rekonstruálja. A késő polgári korszak dekadens zeneművészetét – mert ezzel állítja szembe az új realizmuskoncepciót – ugyanis valós életművek helyett a regény zeneszerző főhősének, Adrian Leverkühnnek *képzelt* zenéjével illusztrálja és minősíti. Thomas Mann regényére hivatkozva jelenti ki, hogy

> [...] a polgári társadalom imperialista irányú fejlődése elzárja a művészt természetes hátterétől, talajától, a közösségtől. Elzártság és zárkózottság – logikusan egymásba fonódó kettős kórtünet, melyben azonban az utóbbi a másodlagos, a kényszerű, a vonakodva, jobb belátás ellen vállalt kínos magatartás. [...] A modern nyugati zeneszerző még arra is hajlandó, hogy lemondjon műve érthetőségéről.

A sajnálatraméltó modern nyugati zeneszerző nem tudja, és elzárt helyzetében nem is kérdezi, „mi az, ami a zeneszerzőt és közönségét úgy kapcsolhatja össze, hogy még életükben egymásra találhatnak?" Mihály András megkérdezi helyette, és válaszol is:

> Csakis az élmények közössége, a világot formáló eseményeknek és érzelmeknek alapjukban való megragadása és a közlés érthetősége, egyszerűsége és közvetlensége.

Közös élmények, érzelmi alapok híján a modernisták két irányba hajlanak el: anarchizmusba, a teljes, ellenőrizetlen szabadságba, illetve mesterségesen összetákolt elméletek zűrzavarába. Színtiszta donquijotizmus, hiszen

> A társadalmi rendetlenség talaján művészi rendet teremteni nem lehet anélkül, hogy a művész ne érezné vagy legalább is ne sejtené meg a társadalmi, politikai problémák helyes megoldását.

Mihály megengedi magának, hogy a társadalmi, politikai problémák Keleten megtalált diadalmas megoldására elegáns formában csupán célozzon, s csak az abból adódó következtetéseket fejtse ki vaslogikával:

> A mi számunkra az elzártság többé nem a társadalom szerkezetéből következő kényszerítő helyzet, hanem a múltból maradt kegyetlen és elavult maradvány, melyen gyakorlati intézkedésekkel és művészi jó szándékkal segíteni lehet és segítenünk kell. [...] A zenének, ha azt akarja, hogy kapcsolata legyen közönségével, kifejezőnek kell lennie, és annak, amit kifejez, olyan élményre, olyan érzelmi világra kell utalni, mely a közönséggel közös, amely nem a szerző legsajátabb magánügye. A kifejezés legelső eszköze a dallam. Nekünk, mai magyar zeneszerzőknek elsősorban a dallamon keresztül kell megtalálnunk az utat a közönséghez. A dallamképzés ABC-jét utolsó periódusában megírta Bartók – számunkra a könnyebbik feladat jut: dallamba sűríteni az új, épülő Magyarország változatos, bő, színes érzelmi anyagát. [...] A dallam reális volta (tehát érzelmi telítettsége és érthetősége) a mi zenei realizmusunk alapja.

A dallam uralmának megszilárdítása az első követelmény, amit „mi" – az ideológia, a párt –

> [...] támasztunk azokkal szemben, akikkel együtt akarunk haladni a munkásközönség meghódításának nehéz csatájában. [...] A második követelmény, amelyet minden, valóban haladó magyar zeneszerzővel szemben támasztani fogunk: a formálás módjának tisztasága. Ez rengeteg mindent foglal magába. Először is azt, hogy őszinték legyünk. [...] A forma tisztasága jelenti továbbá azt is, hogy teremtsünk egyensúlyt. [...] Ha az emberek egymás közötti dolgaikat okos törvények szerint rendezik, nekünk is rendezni kell saját belső világunkat, az új, szocialista Magyarország büszke művészeihez méltó módon. A polifonikus munka tisztasága, a harmóniai világ egyensúlya művészi hitvallás az épülő új rend mellett. Harmadsorban ki kell békülnünk az anyaggal. [...] Az anyag, a hangszer vagy énekhang a mi számunkra nem lehet más, mint a kifejezés természetes eszköze, melynek kezelésében a művész szabadsága nem lehet sem több, sem kevesebb, mint az adottságok észszerű kihasználása.

Világos esztétikai követelmények, nem is lenne tán nehéz megfelelni nekik – ha a mai (akkori, mindenkori) magyar zeneszerzők nem lennének speciális helyzetben –, ha nem ők lennének a Bartók után következő nemzedék. Ezért helyezi Mihály zenetörténeti konstrukciójának középpontjába a Bartók-dilemmát:

> [...] ha arról akarunk beszélni, mi a jó és mi a rossz a mai magyar zenében, ha meg akarjuk keresni azt az okot, mely válaszfalat emel a művek és a közönség közé, vissza kell nyúlnunk a közelmúlthoz, Bartók és Kodály működésének idejéhez. [...] Bizonyos az, hogy a mi új zenei állásfoglalásunk alapvető kérdése abban rejlik, hogyan állunk szemben Bartók működésével, mit tartunk benne lezártnak, a korhoz kötöttnek és mit továbbfolytatásra alkalmasnak, fejlődésképesnek. Aktuális ez a kérdés azért is, mert a felszín alatt komoly vita folyik arról, vajjon [!] Bartók a zene haladó vagy dekadens irányához tartozik-e; vajjon a Szovjetunió Bolsevik Pártja Központi Bizottságának határozata szellemében nézve a zenei fejlődés folyamatát: formalista-e vagy nem?

A válaszadáshoz Mihály nagy vonalakban és nagyvonalúan felvázolja Bartók egész pályáját: kezdeteinek burzsoá expresszionizmusából a népi erő, népi optimizmus segítségével sikerrel emelkedett ki, és élete végén, a zenekari Concertóban eljutott a klaszszikus formák és az új tartalom szintéziséig. Ezen a ponton kell kapcsolódnia művéhez a magyar zeneszerzők Bartók után következő nemzedékének:

> Bartók művészetében indokolt és reális állásfoglalás a dialektikus ellentét burzsoá expresszionizmus és népi klasszicizmus között. Mai magyar szerzőnél ez az ellentét azonban már menthetetlenül elavult. Tudatában kell lennünk annak, hogy körülöttünk a világ megváltozott. [...] Nekünk nem egy lépéssel hátrább, hanem lépésekkel tovább kell lépnünk annál, ahova Bartók utolsó műveiben eljutott.

Ne vesztegessünk időt arra, hogy ostorozzuk a követelés nevetséges elbizakodottságát. Figyeljünk inkább a történelmi-esztétikai képlet rejtett tartalmára. Itt világlik ki, hogy Mihály a maga céljai szempontjából logikusan indított, mikor az „imperialista fejlődés" által elzárt és zárkózottá tett művészetet egy műalkotás – Thomas Mann regénye – tükrében mutatta be. Felhívása szerint az ellentettet, a „megváltozott világ" zenéjét ugyancsak műalkotásra – Bartók Concertójának klasszikus formáira – kell alapozni. Vagyis történelmi elemzés helyett a realista esztétika bajnoka árnyképet állít szembe árnyképpel, Thomas Mann negatív utópiáját Bartók pozitív utópiájával. Nem tartozik ide, vajon megfelel-e a nagy író vélekedése kora állapotairól és zenéjéről a történelmi valóságnak (ha van ilyen egyáltalán). Azonban azt, hogy Bartók kései népi klasszicizmusa nem a jövő méhében rejlő, reálisan várható társadalmi-politikai változásokat jósolja meg, nemcsak a keletkezése óta eltelt történelmi idő bizonyította, hanem immanens, belső zenei-tartalmi jegyek is. A hazájától távollévő idős mester honvágya, a halál közeledtét érző beteg ember álomvilágba menekülése, a háború okozta depresszió és a háború közeli befejeződésének reménye, zeneszerzői összegezés és visszatekintés – mindezek a motívumok megszólalnak Bartók Amerikában komponált műveiben, amelyek épp emiatt mesés, utópisztikus színekben játszanak. Így hát amit Mihály András 1949-ben követelt, nem volt más, mint hogy az új magyar

zene a maga valóságkifejező *realizmusát* a bartóki *utópiára* építse. A politikai hátsó szándék nyilvánvaló: a politikai utópiát a bartóki művészi utópia eszköztárának kölcsönvételével kell felértékelni. Hogy az utópia nem egyezik a tényekkel? Annál rosszabb a tényekre nézve.

Fejtegetéseinek, követeléseinek utópisztikus jellegét maga az előadó is érzékelte. Előadásának vége felé kellemetlen kérdést tesz föl önmagának Mihály András, de ahelyett, hogy elgondolkodnék rajta, vagy elbizonytalanodnék miatta, üres gesztussal rögtön le is söpri az asztalról:

> Ha egy hallgatónk most kellemetlenkedni akarna, megkérdezhetné tőlem, hogyha ilyen jól tudom mindenről, milyennek kell lennie, miért nem csináltam már meg régen, miért elméletet adok elő és miért nem éneklem el inkább az előbb elmondottak szellemében megkomponált tömegdalomat. A válasz, hogy a gyakorlatot az elmélettől a magyar zeneszerzők esetében csak egy lépés választja el, ez a lépés azonban éppen a legnehezebb. [...] reméljük, hogy annak a bizonyos egy lépésnek megtétele az elmélettől a gyakorlatig nem várat soká magára.

Vajon megtette a magyar zeneszerzés, megtette maga Mihály András valaha is ezt a lépést? A művészet és elmélet viszonya ellentmondásos. 1951-es politikai bukását követően Mihály András mint zeneszerző végre nekiláthatott, hogy a kommunista realizmuselméletet igazolja: megírta 1953-ban Kossuth-díjjal jutalmazott Gordonkaversenyét. Ez a zene, ha nem is mély, valóban szép, dallamos zene. Eltanul annyit Bartók kései stílusából, amennyit Mihály tehetsége megenged, és zeneszerzői képzeletéből hozzá is tesz annyit, hogy az elegy önálló műként életre keljen. Életre kel, érvényes zeneként, noha persze semmiképp sem realista műként. Mihály András Gordonkaversenye semmiféle esztétikai kód szerint sem mondja azt a zenén kívüli politikai valóságról, amit Mihály András, az ideológus szerint mondania kellene. Ha valamiről valamit közöl, az a zene saját, belső utópiája. Az utópia, aminek kedvéért zenét hallgatunk.

MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE

Mihály Andrásnak a Magyar Dolgozók Pártja Kultúrpolitikai Akadémiáján az 1949-es év elején elhangzott előadása már címével sokat sejtet, de nem árul el mindent. Hangsúlyozza, az előadással nem pályázik sem esztéta, sem zenetörténészi babérokra, hanem aktuális zenepolitikai, zeneszerzési problémákat akar nyilvánosság elé vinni. A maga módján be is váltja ígéretét. Miközben a kommunista párt zenei eminenciása a kortársi magyar zene problémáit taglalva minden második mondatban Thomas Mannra hivatkozik, kemény mondandóját körülkárpitozva az európai műveltség habszivacsával, valójában a keleti igét hirdeti meg, azt a zenei parancsot adaptálja a magyar viszonyokhoz, amit egy évvel korábban adtak ki Moszkvában, a szovjet párt zenei határozatában. A politikai viszonyok ismeretében természetesnek kell mondanunk, hogy az immár egyeduralkodó párt a moszkvai ukázra alapozza zenei ideológiáját, és a párt politikai stílusát ismerve azt is magától értődőnek kell tartanunk, hogy nem restelli részletekbe menően meghatározni, milyen magatartást, miféle munkát követel meg mindazoktól a magyar zeneszerzőktől, akikkel a továbbiakban együtt kíván működni – nyíltabban szólva, azokkal, akiknek a jövőben megengedi, hogy szerepeljenek a zenei közéletben.

Nyilvános forrásokból nincs róla tudomásunk, vajon a megszólítottak, a Bartók utáni nemzedék magyar zeneszerzői egyetértőleg, csendes ellenállással, ironikus mosollyal vagy éppen viszolyogva fogadták-e Mihály András feddését és iránymutatását. A fél évvel korábbi állapottal szemben, amikor a szovjet zenei határozat bornírtságait egy Vargyas, egy Szabolcsi nyílt érveléssel kipellengérezhette a kulturális sajtó fórumain, az ellenvélemények ekkor már kényszerűen elrejtőztek a nyilvánosság elől. Éppen a Mihály András cikkét tartalmazó számmal kapcsolták rá a politikai egyenáramra a Zenei Szemlét, a magyar zenei nyilvánosság egyedüli rangos fórumát. Magáért beszél az 1949. márciusi füzet tartalomjegyzéke. Vezércikk: *A szovjet kultúra hónapja után*. Mihály András előadását követően további elvi közlemények sorjáznak. Bartha Dénes szerkesztő teljes szövegével lehozza Zsdanov felszólalását a szovjet zenei szakemberek 1948 februári tanácskozásán, továbbá Livanova Zsdanovot visszhangzó cikkét Aram Hacsaturjan és a kritika viszonyáról. A magyar zeneélet mindennapjairól egyetlen, igen jellemző hírt kapunk: a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezete „főképp a párton kívüli tagtársak részére több politikai világnézeti szemináriumot indított".[1] Mind a zenelap, mind a szabadszervezet részéről hiábavaló fáradságnak bizonyult a kapkodó kísérlet, hogy az új politikai hullámhosszra áthangolódjanak: efféle szervilis híreket és közleményeket csak egyetlen további számban közölhetett a Zenei Szemle, azután megszüntették. Új korszakhoz új zenelap kell, döntött a párt, és az 1950. év legelején megindította az Új Zenei Szemlét.

[1] *A Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének hírei,* Zenei Szemle [3]/1 (1949. március), 48.

A Zenei Szemle likvidálásával párhuzamosan zajlott a hagyományos zenei nyilvánosság egy sokkal nagyobb jelentőségű fórumának felszámolása. Az 1949-es év folyamán átalakították a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetét, s az átalakítás, átfunkcionálás egyet jelentett a háború után alakult zenész szervezet, spontán módon demokratikus szellemének kiirtásával. A politikai hatalom persze egyetlen szervezetet sem szüntetett meg úgy, hogy helye üresen maradjon; ellenkezőleg, a megszüntetéssel mindig valami külsőleg hasonló, belsőleg-szellemileg azonban mélységesen különböző szervezetnek csinált helyet. A régi gyülekezőhelyeken új karámokat állított fel, amelyekbe nagyrészt ugyanazokat terelték be, akik a korábbiban is gyülekezni szoktak volt. Mi volt az új intézmény, amelybe 1949-ben átterelték a zenészeket? Pontosabb lesz a kérdés, ha úgy tesszük fel: melyek voltak az új zenészszervezetek? Ugyanis a régi szabadszervezetek megszüntetésével, illetve átszervezésével kétszintű szerveződési rendszert alakítottak ki, hasonlót ahhoz, amilyet a Szovjetunióban az 1930-as években állítottak fel. A szisztéma megfelelt a politikai ideológiának, amely a népet tudvalevőleg a tömegek és élcsapat kettősségében szemlélte. A dolgozó tömegek kötelező szerveződési formáját az újonnan alakított ágazati szakszervezetek alkották, az élcsapatot a párt testesítette meg. Bár a magasabb művészeti termelésben dolgozó tömegekről alig-alig lehetett beszélni, azért a tömegképviseleti szervezeteket, a szakszervezeteket itt is létrehozták. Hogyan ment végbe a szakszervezet-alapítás? Úgy, hogy az 1945-ben spontán módon megalakult szabadszervezeteket a teljes kulturális életben egy pakliba rázták, összekeverték, majd ágazatonként újraosztották. 1949 őszén egyesítették az addig külön működő két zenei szabadszervezetet, a hivatásos zenészekét, amely 25 ezer tagot számlált, és az 1700 taggal szakszervezeti törpének számító, de tagjainak művészi rangja miatt viszonylag nagy befolyást élvező Zeneművészek Szabad Szervezetét. A két szervezet tagságából megalakították a Művészeti Dolgozók Szakszervezetének zenei tagozatát. Újfajta, autonómiájától megfosztott szakszervezet volt ez, amely érdekvédelmi feladatait nem láthatta el a hagyományos, harcos módon. Hogy mi volt a dolga, azt az egykori zeneművész szabadszervezet elnöke, a zongorista Zolnai Jenő az egyesülési kongresszus jegyzőkönyve szerint imígyen foglalta össze, szemináriumokon frissiben szerzett politikai ismereteit fitogtatva:

> Döntő főfeladata a Művészeti Dolgozók Szakszervezetének az, hogy tömegeit, a művészeti dolgozókat politikailag rendszeresen képezze, oktassa. A tudományos szocializmus tanait be kell vinni a tömegek tudatába ahhoz, hogy a tömegek szocialistákká legyenek. Lenin elvtárs meghatározta a szakszervezeteknek a dolgozók államához való viszonyát. Azt mondja, hogy a szakszervezetek működésének arra kell irányulnia, hogy a szervezett dolgozók és az állam illetékes vezető szervei között megfelelő együttműködés jöjjön létre. Szakszervezetünknek feladatai, röviden pontokba szedve a következők: 1. elősegíteni a művészeti dolgozók között pártunk ideológiájának elterjedését. 2. segíteni a művészeti dolgozókat ahhoz, hogy az élenjáró szovjet művészet alkotásait megismerhessék. 3. meg kell valósítani az egész dolgozó nép és a művészek közötti szoros kapcsolat megteremtését. 4. meg kell valósítani a munkabérek és tiszteletdíjak reális rendszerét. 5. gondoskodni kell a művészeti dolgozók fokozottabb üdültetéséről és szociális segélyezéséről. 6. mozgósítani kell a művészeti dolgozókat az ötéves tervvel kapcsolatos feladatok végrehajtására.

Miközben Zolnai és a hozzá hasonló művészfunkcionáriusok a kötelességtudattól lihegve lejátszották a szakszervezeti kártyapartit, pártberkek homályában másik játszma is zajlott: a művészirányítás mellett meg kellett szervezni a művészetirányítás rendszerét, a dolgozók tömegéből ki kellett emelni az élcsapatot, az új, politikai művészetideológia letéteményesét és őrét. A művészeti élcsapat a szovjet rendszerben a harmincas években létrehozott művészeti szövetségekben testesült meg. A magyar párt 1949 nyarán adta ki az utasítást a szovjet szisztéma bevezetésére. Hamarosan tett követte a parancsot: ősszel sorra alakultak a művészeti szövetségek. A Magyar Zeneművészek Szövetségének megalakulásáról 1949. október 11-i számában adott hírt a Szabad Nép.

A szovjet minta nyomán létrehozott művészeti szövetségek eredeti politikai-ideológiai funkcióját az 1949-es alapításban részt vevők egy része visszatekintve később igyekezett bagatellizálni vagy másodlagosnak feltüntetni. Ha azonban beleolvasunk az alapítás belső dokumentumaiba, megerősödik gyanúnk: a háttérben határozott politikai szándékok munkáltak. A szövetségeket a szó legszorosabb értelmében azzal a céllal hozták létre, hogy a művészeket rákényszerítsék a szovjet doktrína szolgai követésére. A zenészszövetség ennek megfelelően azt a feladatot kapta, hogy a muzsikusokat, elsősorban a zeneszerzőket és az elméletírókat határozott kézzel ráterelje a politikai realizmus útjára, arra az útra, amely az év elején Mihály András cikke még Thomas Mann-i intellektualizálással akart csábítani. Idézzük egy 1949 nyarán megfogalmazott pártiratból az eszmei célkitűzés félreérthetetlenül erélyes szövegét: a művészeti szövetségek dolga

> [...] művészetpolitikai feladataink végrehajtása, a szocialista művészet, a realizmus kérdéseinek tisztázása, az antimarxista pártellenes művészeti irányzatokkal szemben tanúsított liberális magatartás felszámolása, a burzsoá ideológiai maradványok elleni éles küzdelem, a munkásosztály vezető szerepének érvényesítése a művészet területén.

Művészeti szövetségek alapítása 1949 őszén – vajon mi magyarázza, hogy a magyar párt a Szovjetunióban már 1946 és 1948 között lefolytatott művészetpolitikai tisztogatás után viszonylag elkésve szánta csak rá magát, hogy bevezesse a valódi kommunista művészetirányítási modellt? Kompetencia híján óvakodunk attól, hogy országos, esetleg nemzetközi nagypolitikai okokat keressünk, de bizonyos általános következtetéseket zenei dokumentumainkból is levonhatunk. A pártpapírok világosan vallanak a külső nehézségekről és a belső bizonytalankodásról, a pártszokásnak megfelelően kínosan önkritikus hangnemben. A bírálat vagy önkritika mindig egy-egy pártcsoportnak vagy pártaktivistának szólt, amely vagy aki elmulasztotta végrehajtani a párt támadhatatlanul helyes politikáját, és erőtlennek bizonyult, hogy e politikát elfogadtassa a néppel. Ismerünk olyan aktát, amely Sárközy István zeneszerző és zeneművész-szövetségi pártaktivista hozzászólásának szövegét őrzi valamely felsőbb pártszerv 1950 őszén megtartott ülésén. Ebben megtaláljuk az egész zenei pártoffenzíva történetének összefoglaló bírálatát:

> A Szovjetunió kommunista pártjának 1948-ban hozott határozata döntő módon befolyásolta és megváltoztatta a zeneszerzői munka célkitűzéseit. Azonban tény, hogy a Párt Központi Zenei Bizottsága nem tudta egységes állásfoglalásával igenlően fogadni a határozatot [...].

Csillag Miklós, a zenehivatalok egyik vezérfigurája ugyancsak megírta a maga visszatekintését, ebben majdhogynem szabotázzsal vádolja a párt zenei aktíváját:

> A Párt zenei bizottságának munkája erősen magán viselte a burzsoá ideológiai befolyás bélyegét. A bizottságban egy éven keresztül folyt a próbálkozás a bolsevik párt zenei állásfoglalásának elkenésére.

Belső iratok tehát leleplezik a történelmi igazságot, melyet az 1948-as év során a nyilvános források is közvetítenek, habár valamivel áttételesebben: a magyar zenei elitnek még kommunista szimpatizáns része sem fogadta helyeslőleg a szocialista realizmus bevezetését követelő szovjet párthatározatot. Az ellenállás elbátortalanította a párt zenei agitációs sejtjében összefogott művészetpolitikusokat. Egy-másfél évig dermedten várakoztak, bizonyára páni félelemben – legalábbis Moszkvát-járt részük ugyanis tisztában volt azzal, hogy a Szovjetunió kommunista pártja nem azért hoz határozatokat, hogy azok megszívleletlenül maradjanak. Ahogy az lenni szokott, a hosszú ideig feltorlódó szorongás valami titkos jeladásra 1949 közepén egyszerre kontrollálatlan cselekvési dühbe csapott át. Nemcsak a zenében, de valamennyi művészeti ágban: mindenütt hirtelen, egy csapásra felfedezték, hol a bajok fő forrása. A zenészek ruhájukat szaggatva kiáltották: „nem volt megfelelő szervezetünk, amely elősegítette volna a határozat hatását zeneszerzőink munkájára, és ez késleltette zenei életünk megváltozását. Zeneszerzőink elszigetelten dolgoztak." Igazi kommunista paradoxon, hogy a közösségalakító szervezet létrehozását a nyilvánosság szinte teljes kizárásával készítették elő. Sárközy Istvánnak előbb idézett beszámolójából kiderül, a szervezők taktikai tapintatlansága következtében a szövetségalapítás épp fordított eredményt hozott, mint várták: a sebtében végrehajtott szervezéssel sikerült felkavarni az elsőt a Zeneművész Szövetség első történelmi korszakának sok nagy botránya közül.

> Az előkészítő munkákat a párt kezdeményezésére és megbízásából a jelenlegi aktívavezetőség végezte. Azonban az elvtársak kétség kívül taktikai és szervezési hibát követtek el, amennyiben a zenei közvéleményt kész helyzet elé állították. A szövetség megalakulása a zenei életet váratlanul érte. A legsúlyosabb taktikai hiba azonban magában az alakuló közgyűlés lefolyásában volt. A közgyűlés résztvevői úgy távoztak, mint akik kénytelenek elfogadni egy szervezetet, amely ezután a zenei élet minden megnyilvánulását figyelemmel fogja kísérni. Ebben a rossz közhangulatban indult a szövetség működése és ez bizonyosfajta válaszfalat emelt Pártunk kultúrpolitikája és szaktársaink egy része közé. Ezt a közhangulatot a vezetőség munkája során se tudta megváltoztatni.

Szűrjük le a tanulságot. Mesebeszéd az, amit oly sok éven át igyekeztek elhitetni a zenész közvéleménnyel hivatásos párt-zenetörténetírók: hogy az úgynevezett szocialista zenei intézményrendszer, benne a Zeneművész Szövetség, a zeneélet résztvevőinek spontán vágyakozása által szinte kikövetelve és zavartalan egyetértésétől kísérve született volna meg. A korabeli dokumentumok inkább döbbenetről, nyomottságról, és nem csekély ellenállásról, vagy legalább visszahúzódásról vallanak. És éppen „a zenei élet élenjáró munkásai" húzódtak vissza, mutatták a zavar, sőt viszolygás jeleit, ők, akik a szigorú felvételi vizsgát megállva jutottak a kiválasztottak közé. Hozzá kell tenni, hogy a politikai

kiválasztás meglehetősen nagyvonalú volt. Alapelvét a párt kulturális főbizottsága így fogalmazta meg: „a felvételi bizottságoknak szem előtt kell tartani azt a célt, hogy apolitikus művészeink közül azok, akik szakmai szempontból nélkülözhetetlenek, a szövetségbe bekerüljenek."

Magyar sajátosság, hogy a nélkülözhetetlenek körét szakmai szempontból is jóval szélesebbre vonták, mint a Szovjetunióban. Az ideológia közvetítésére alakult szövetség nemcsak zeneszerzőket, zenetudósokat és kritikusokat egyesített, hanem tagjai közé hívta a kimagasló előadóművészeket és pedagógusokat is. E tarka összetételben a magyar zeneélet hierarchikus szerkezete tükröződött. Az ötvenes évek elején minden szakban, minden művészeti ágban volt egy-egy hivatalosan elismert vezető személyiség – a zongoraművészetben Fischer Annie, a karmesterek között Ferencsik János, az operaénekesek világában Gyurkovits Mária, illetve Székely Mihály. A Szövetség alapítói bizonyára okkal gondolták úgy, hogy szakmailag és politikailag irreleváns lenne az olyan zenészegyesülés, amelyből e legnagyobb tekintélyek kimaradnak. A párt alapító taktikája tehát az elitzenészeknek mind politikailag, mind szakmailag lehető legszélesebb körét vonta be az egyesülésbe, hogy biztosítani tudja az egyesülés politikai hatékonyságát. A tényleges vezetést igyekeztek megbízható kezekbe letenni. Idézzük fel a névsorát azoknak a muzsikusoknak, akik a Szabad Nép híradása szerint az 1949 október elején a Fészek klubban tartott alakuló ülésen felesküdtek

> [...] a zenei élet és a magyar dolgozó nép közötti mély, eleven kapcsolat megteremtésére, a harcra mindenféle ellenséges, népellenes irányzattal, a művészi öncélúság leszámolására, a kritika és önkritika eszközének alkalmazására, mindenekfelett a Szovjetunió nagyszerű eredményeinek átvételére.

Az előkészítő bizottság elnökének, Antal Istvánnak javaslatára a Magyar Zeneművészek Szövetsége az alakuló ülésen egyhangúan a következőket választotta meg az elnökség tagjául. Díszelnök magától értődően: Kodály Zoltán. (Kodály a szövetség munkáját gyakorlatilag bojkottálta.) Ügyvezető elnök: Szabó Ferenc, titkár: Szávai Nándorné. Elnökségi tagok: Vásárhelyi Zoltán, Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Péterfi István, Hernádi Lajos, Mihály András, Kadosa Pál, Székely Endre, Szervánszky Endre. Frissiben megválasztott ügyvezető elnökként Szabó Ferenc adott nyilatkozatot:

> A magyar zeneművészeknek a szocializmust építő dolgozó nép munkaütemét és munkaerkölcsét kell átvenniük. Keljenek egymással ők is versenyre: ki ad többet, értékesebbet, maradandóbbat a magyar népnek. Munkánkban a Párt és Rákosi Mátyás elvtárs bölcs tanítása lesz az útmutatónk.

A munkaversenybe belépett a magyar zenei elit nagy része. Néhány ominózus kivétel persze akadt. Rájuk utalt Sárközy István 1950 októberében a párt kulturális nagyaktívájának ülésén: „ellenségeinket eltávolítottuk a zenei közéletből". Nem tudjuk, hogy voltak-e olyanok is, akiket nem távolítottak el, akiket hívtak, de ők saját elhatározásból távol maradtak. Ha voltak, emlékükre állítsuk fel gondolatban az Ismeretlen magyar zeneszerző monumentumát.

Mivel foglalkozott az 1949 októberének elején alakult Szövetség? Esettanulmányul szolgálhat az elnökség második ülésén, 1950. január 26-án felvett jegyzőkönyv: az ösz-

szejövetelen az első napirendi pont az addig múlt másfél hónap eseményeinek tárgyalását írta elő. Valóban eseményteli hetekre tekinthetett vissza a csecsemőkorú szervezet – mármint, ha eseménynek tekintjük magukat az üléseket, amelyekről a jegyzőkönyvek és jelentések túlnyomólag beszámolnak. A Magyar Zeneművészek Szövetségének története e korai időszakban alig több, mint végtelen ülések története. Fennállásának első másfél hónapjában tizennégy esetben ültek össze a tagok, a következő két hónapban, 1950 január végétől március végéig pedig huszonhét alkalommal! Ennyi ülést már akkor sem volt képes végigülni senki; mint nagy nemzetközi tudományos kongresszusokon manapság, az ötvenes évek zeneművész-szövetségében is párhuzamos szekciókban folytak az ülések. Az alakuláskor öt szakosztályt hoztak létre. Az első szakosztály a hangversenyzenei és drámai zenei szakosztály nevet viselte, a komolyzeneszerzők mellett előadóművészek is helyet kaptak benne. Kettes sorszámmal működött a tömegzenei és kórusszakosztály, harmadik helyre a könnyűzenei szekciót rangsorolták. A negyedik szakosztály a zenekritikusokból és esztétákból tevődött össze, végezetül az ötödik szakosztály az ének és zeneoktatás kérdéseivel foglalkozott.

Kivehetjük a felsorolásból, hogy a szakosztályok száma és jellege elsősorban a zeneideológia kérdésfelvetéseit és elvárásait tükrözte. Annyi és olyan szakosztályt alakítottak, ahány és aminő feladatokat kapott a magyar zenei elit a zenepolitika irányítóitól. Feladatból több is jutott egy-egy emberre, ezért a zeneszerző s az elméleti szakember több szakosztályban is forgolódni kényszerült: tömegzenét, népdalfeldolgozást, vagy éppen szocialista operettet írni, e műfajok esztétikájáról véleményt nyilvánítani éppen úgy becsület és tisztesség dolga volt, mint saját hangversenyművet vagy operát szerezni, illetve másokét megbírálni. Tudnivaló, a vezető zeneszerzők eleget is tettek a politikai elvárásnak; túlnyomó nagy részük letette a maga obulusát a tömegdal s a hódoló kantáta műfajában is. Különös ellentmondás mégis, hogy a tömegzenei vitakör üléseit a komolyzeneszerzők ritkán látogatták, a könnyűzenészekét pedig következetesen elkerülték. Míg a komolyzeneszerzők az állam megrendeléseiből és az államosított jogvédelmi bevételekből éltek, a könnyűzene alkotóit a piac tartotta el, ezért ők jóval többet megőriztek személyes függetlenségükből. Bár kerülték, hogy nyíltan ellentmondjanak az ideológiai diktátumnak, megvolt a maguk hatásos önvédelmi eszköze: figyelmen kívül hagyták azt. Jószerivel bojkottálták a szövetséget; a könnyűzenei szakosztály a kezdet kezdetétől tagjai érdektelenségével küzdött, és hamarosan tetszhalott állapotba szenderült.

Szakhierarchia szempontjából egyenrangúnak számított a komolyzenei szakosztállyal a negyedik, a zenetudományi tagozat: a kommunista doktrína modellje erre rótta a művészi gyakorlat elméleti irányításának feladát. Ideológiai hasznot azonban a szakosztály a vártnál sokkal kisebb mértékben hajtott. Kísérletezett ugyan azzal, hogy a szovjet mintát követő előírt tárgyakat vessen fel s vizsgáljon, de a viták kimenetele többnyire megcsúfolta az ideológia várakozásait. Mi volt ennek oka? Magyarázatot a tudományos munka természete kínál. Valódi tudományok képviselői évtizedeket fordítanak szakterületük kutatására, vizsgálódásaik során lényegi ismereteket szereznek, s ez kialakítja bennük a tudományos valóságérzéket. A negyvenes-ötvenes évtized fordulóján a magyar zenetudomány java munkásainak belső, tudományos valóságérzéke a szinte egyik napról a másikra bevezetett sztálinista áltudomány kategóriarendszerével szembesült. Szembesült, és összeütközött vele: a valódi szaktudomány feltárta az ideologikus tudomány tételeinek hamisságát, és felismeréseit közzé is tette, igaz, olykor csak virágnyelven; ha azt sem tehette, beszédes hallgatásba burkolózott.

A Szövetség tudományos szakosztályában az ideológiai főkérdéseknek szentelt előadások és viták során nyilvános konfliktusok robbantak ki. Példaképpen említjük az egyik zeneideológiai alapkérdés, a népzene problémájának vitáját 1950. január 12-én. A sztálinista elmélet azt állította, hogy a politikai átalakulás hatására, a szocialista tudat kifejeződéseképpen a nép spontán módon új, szocialista népművészetet teremt. Ennek illusztrálását várták volna el a pártesztéták a Szövetség tudományos szakosztályától. De a vitaülés szervezői végzetes ballépést követtek el, midőn Lajtha Lászlót kérték fel, hogy tartson előadást a folklór új korszakáról. Lajtha az 1948-ban hatalomra jutott politikai rendszer engesztelhetetlen ellensége, azonkívül megvesztegethetetlen tudós volt. Előadása után az elnökség elé tárt beszámoló fanyalogva állapította meg:

> Lajtha László előadása a magyar népdalgyűjtésről nem volt szerencsés. Kifejezetten csak a hagyományozott népzenéről beszélt. Előadása kétségtelenül érdekes tudományos adatokkal szolgált, azonban megmaradt a száraz tényeknél, s nem volt hajlandó válaszolni többek kérdésére, mi a népzene helyzete a mai magyar társadalomban. Termékeny vita nem tudott kifejlődni, mert előadó ragaszkodott a maga tudományos területéhez – ezenkívül szóba hozta a népzene kutatásának mostoha anyagi körülményeit (munkaerő, pénz, felszerelés). Ebben a kifejezetten rossz hangulatban az ülés résztvevői nem tudhatták az elhangzott előadásból a további munkához szükséges pozitívumokat kiemelni.

Lajthához hasonló komoly tudós nem volt hajlandó beszélni olyasmiről, ami nincs. Ugyanezt – tudniillik, hogy nem létezett – nem mondhatjuk el az első zenetudományos előadás tárgyáról, amelyet pár héttel a Lajtháé előtt hallgatott meg a zenetudományi szakosztály. Az időbeli elsőbbség s a negyvennyolc főt számláló közönség a téma kiemelkedő fontosságára vallott, az előadó illusztris személyének is szólt: 1949. december 19-én Szabolcsi Bence beszélt az egybegyűlteknek a verbunkosról. A Zeneművész Szövetség elnöksége elé terjesztett összefoglaló annyit állapít meg az előadásról: „Az előadás minden bizonnyal hozzásegíti zeneszerzőinket az új irány megtalálásához." Olvasóink bizonyára csodálkoznak: hogyan segíthetné hozzá a 18–19. század fordulóján kialakult magyar használati zene egyik műfajáról tartott előadás a magyar zeneszerzőket „az új irány megtalálásához"? Mi újat lehetett 1950-ben remélni attól a nemzeti zenei idiómától, amit túlságig kiaknázott a 19. századi nemzeti romantika – különösen azok után, hogy a 20. század húszas-harmincas éveiben Bartók és Kodály visszatért paraszti változataihoz, és még egyszer a műzenei szintézis magasába emelte? A rejtély nyitját a szovjet szocialista realista esztétika eszmerendszerében kell keresnünk. Abban tudvalévőleg díszhelyet foglalt el a 19. századi orosz realista művészet. Most, hogy ezt az esztétikát Kelet-Európa-szerte terjesztették, vele terjedt a 19. századi művészet anakronisztikus eszményítése is. Magyarországon a 19. századi hagyományt a Szabolcsi által következetesen verbunkosnak nevezett *style hongrois,* a maga korában „magyar"-nak nevezett tánczenei stílus testesítette meg, automatikusan ebbe az irányba kellett tehát fordulnia a kortárs magyar műzene új, realista útjának. Szabolcsi Bence azonban, aki mindenkinél jobban ismerte, érzékenyen és tárgyilagosan látta a magyar nemzeti romantika fény- és árnyoldalait, bizonyára mélységesen aggályosnak ítélte az újabb, politikai neoverbunkos álmokat. Sejtésünk szerint előadásában inkább ahhoz hasonló tónusban festett képet a magyar romantika végkifejletéről, ami a magyar romantikus zenéről 1951-ben

újólag kiadott korábbi tanulmányának is alapszínét adja: a korszak összefoglalása meglehetős pesszimista hangon csendül ki. Szabolcsi szemléletével ellentétben a 19. századi ideológia szocialista realista hősiességet akart lepárolni a régi magyar stílusból. Jellegzetes kommunista esztétikai paradoxon: a 19. század eszményítése arra kellett, hogy a jelenkor zenéjébe a realizmus címszavával becsempészhessék a *realizmus tagadását,* a forradalminak nevezett neo-romantika mesevilágának szellemét.

Totalitárius művészettervezők ritkán nyugszanak bele a vereségbe, amit a valóság mér rájuk. Hiszen mi más lenne a művészet dolga, mi más a művészek feladata, mint amit Potemkin valaha nagy sikerrel végrehajtott: felépíteni a fényes második valóságot, amely ugyan nem létezik, mégis látszik – és olyannak látszik, amilyennek az ideológia a valóságot láttatni akarja. A Magyar Zeneművészek Szövetségében egész szakosztály működött kifejezetten azzal a céllal, hogy a társadalmi valóság elfedésére zenei-ideológiai hangkulisszákat alkosson, éneklő színfalakat, amelyek ujjonganak az ujjongásra egyre kisebb kedvet érző tömegek helyett. A tömegzenei szakosztály kapta feladatul, hogy elméletileg kidolgozza, milyen hangot kell a daloknak megütniük, hogy eredményesen elnyomhassák a tömegek – *némaságát.* Hogy a szakosztály munkája a legteljesebb érdektelenségbe fulladt, az önmagában jelzi és jellemzi a célkitűzés irrealitását. Magára valamit adó zeneszerző még a legszélsőségesebb művészeti diktatúra hónapjaiban sem ereszkedett le a tömegzenei szakosztály vitáinak szintjére. Panaszolta is az első hónapok tényked ését meglehetős kiábrándultan ismertető jelentés:

> A szakosztály nem tud addig igazán jó munkát végezni, amíg zeneszerzőink nem kapcsolódnak be aktívabban. Az üléseken főleg inkább adminisztratív emberek vesznek részt (a szaktanácstól, a rádiótól, a Bartók szövetségtől stb.). Ők a szövetségtől várják az irányítást, mégis az a helyzet hogy nagyrészt ők viszik a szót.

Mi másról vihették volna a szót az adminisztratív emberek a tömegzenei szakosztályban, mint amiről Lajtha László a zenetudományi szakosztályban megtagadta a nyilatkozatot – az élő folklórról? 1950. január 16-án a következő témák kerültek szóba: új szövegek írása, dalok szelektálása, a cigányzenekarok kérdése. Kíváncsiak az adminisztratív emberek, vajon a népzene szórakoztató vagy komoly zene-é, s hogy milyen a viszonya, állásfoglalása a népnek a népdalhoz. Az ülésen írd és mondd 9, azaz kilenc fő jelent meg, s határozatot is hoztak. Követelték a frissiben születő népdalok felkutatását, a népdal hozzáférhetővé tételét a tömegek számára, minél egyszerűbb formában, ha kell: harmonikakísérettel is, akár megfelel ez a népdal természetének, akár nem. Célszerű lenne továbbá a népdalt ellátni népszerű, közérthető funkcionális harmóniakísérettel, és nem kell visszariadni szövegének megváltoztatásától, természetesen megfelelő ellenőrzés mellett.

A tömegzenei szakosztály munkájának pangása kiváltotta Mihály András, az első korszak ideológus-vezéregyéniségének rosszallását. 1950 januári nyilatkozatából megtudjuk, mit várt el a párt az újonnan alakult, funkcióját nehezen találó szervezettől tömegzene terén, s mit nem kapott meg: „Nem tisztáztuk eléggé feladatainkat. Az előadásoknak, hozzászólásoknak ismeretterjesztő jellegük van és apró részletekről beszélnek. Holott a mi feladatunk elvi kérdések tisztázása lenne." Kétséges, hogy a Mihály András által javasolt elvi vita közelebb vitte volna-e az új, szocialista népdalt a megszületéshez. Tény, hogy az új folklór kérdése megmaradt a zenepolitika napirendjén, s ahogy a szoci-

alista építés lendületbe jött – például Sztálinváros alapozásakor – a kitenyésztésére irányuló törekvés még erősödött is. Párthű zeneszerzők vállalták a szolgálat terhét avagy dicsőségét, elvegyültek a nép közt, s a helyszínen kísérelték meg elősegíteni az új élet zenei gyümölcseinek érlelődését. Élen járt Székely Endre: egy időben Sztálinváros zenei mozgalmainak mentoraként tevékenykedett, és eredményeiről, a hősi pentelei építkezésen születő népzenei újdonságokról hírt is adott a zenei sajtóban. Élményeiből másféle hasznot is húzott: bedolgozta őket *Pentelei fennsíkon* című kompozíciójába.

A Magyar Zeneművészek Szövetségének elsődleges feladatául a zenei alkotóművészet esztétikai irányítását szabták az alapítók. Az irányítás magába foglalta a zeneszerzési folyamat bírálatát a zeneszerző közösség által. A bírálat teréül a Szövetség zeneszerző szakosztályában rendszeresített, sokak által rettegett zeneszerzői konzultációk szolgáltak. Miért a rettegés? Hiszen egyetlen zeneszerzőt sem köteleztek soha, hogy művének vázlatát bemutassa a zeneszerző szakosztály zsűrijének! Mégis igyekezett oda legtöbbjük. Attól tartottak, hogy különben hátrányos helyzetbe kerülhetnek. Kimaradnak a Szövetség által 1951-ben, 1953-ban és 1956-ban szervezett nagyszabású újzenei fesztiválokból, mert azok műsorára a konzultációkon át vezetett az út. Ugyancsak a Szövetség tett javaslatot, hogy a zeneszerzők megélhetése szempontjából oly fontos szocialista vívmány, az állami megrendelések évi kontingensében kinek milyen mű komponálására adjon megbízást a Népművelési Minisztérium illetékes osztálya. Hogy valamely új mű szövetségi jóváhagyásának útja rögösnek bizonyult-e, vagy diadalútnak, az meszszemenően függött a szerző politikai állásától, de attól is, hogy milyen helyet foglalt el a magyar zeneszerzés korábbról datálódó íratlan hierarchiájában. Kiderül ez már az első nyilvános bemutató hangversenyen készített feljegyzésből. 1950. január 22-én kéttucat zeneszerző vonult ki a Honvédség Házába, hogy a Honvéd Művészegyüttes előadásában meghallgassa Farkas Ferenc, Ránki György és Maros Rudolf műveit. „A művek elbírálása – olvassuk a jegyzőkönyvben – kétszeri hallás után, partitúra nélkül nehéz feladatot rótt a hozzászólókra. A szerzők közül Marost szigorú és építő bírálatban részesítették." Mihály András elvi igényeit e szigorú és építő bírálat sem elégítette ki. Utóbb a szövetségi elnökség tagjai előtt kijelentette:

> Az előadott műveket oly módon vitatják meg, mintha zeneszerzés tanárok vitatnák meg növendékeik dolgozatát. Formai hibákról beszélnek csak. Világos példa erre Maros műve, melyet mindenki formai szempontból kifogásolt, de arra, hogy tartalmilag, érzelmileg mik a hibái, senki sem mutatott rá.

Pusztába kiáltott szó: a zeneszerzők derékhada továbbra is tartózkodott a kartársaik műveinek tartalmi bírálatától. Látni fogjuk: az 1951-es újabb politikai fordulat után Szabó Ferenc vállalja a feladatot, hogy megtörje kollégái néma ellenállását. Paradox eredménnyel: Szabó vehemens ideológiai bírálatára legalább egy kartárs, legalább egy alkalommal hangos ellenállással felel majd.

ZENEI IDEOLÓGIÁK, IDEOLOGIKUS ZENÉK

Ami az első hónapokban kérdésként vagy feladatként felmerült a Zeneművészek Szövetségének együttlétein, éveken át főtémája maradt a szervezet által képviselt, annak termeiben megteremtett magyar zenei nyilvánosságnak. Szövetségi ülések és sajtócikkek sorozata foglalkozott újra meg újra ugyanazon témákkal, anélkül, hogy valaha egyik is eljutott volna a gyakorlati megoldásig. Következett ez persze a dolog természetéből is, vagyis abból, hogy – mint a kommunista ideológia általában véve – a zeneideológia is olyan problémákat vetett fel és oldott meg az elméletben, amelyek a gyakorlatban vagy nem léteztek, vagy nem lehetett őket megoldani, csak túlhaladni. Sietünk megnyugtatni az olvasót, akit elrémít a távlat, hogy a továbbiakban jegyzőkönyvről jegyzőkönyvre haladva fogjuk bemutatni a Zeneművész Szövetség szakadatlan és kilátástalan küzdelmét a szocializmus jellegzetes álproblémáival: a krónikás előadást, az első jegyzőkönyv részletes ismertetése után rövidre zárjuk, és olyasmivel folytatjuk a szemlét, ami másképpen tartozott a Szövetség rutinjához, mint a szakadatlan vita a tömegzenéről, szocialista könnyűzenéről, vagy a népzene új hajtásairól szocialista körülmények között. Áttekintjük, hogyan befolyásolták a Szövetség életét és azon keresztül a kor zenéjét a politika eseményei és programjai, hogyan hatott az 1950-es évek jellegzetes politikai rituáléja az ideologikus műfajokra és művekre, amelyek megszületését a Szövetség olyan erőteljesen szorgalmazta fennállásának első másfél esztendejében, megalakulásától az 1951 áprilisában a Magyar Dolgozók Pártja 2. kongresszusa után kibontakozott úgynevezett zenei vitáig.

Saját tapasztalat vagy történelmi ismeretek birtokában lévő olvasóink magától értődőnek fogják tartani, hogy a kor nagy vagy inkább nagynak hirdetett eseményei és személyiségei közvetlenül befolyásolták a zeneélet és zeneszerzés történetét. 1949-ben *lerakták a totalitarizmus alapjait,* ami annyit jelentett: a társadalmi nyilvánosság valamennyi körét direktbe rákapcsolták a politikai főtengelyre. Ha a motor sebességet váltott vagy akadozni kezdett, a hatás azonnal érezhetővé vált minden közösségi életmegnyilvánulásban, így a művészetekben, a zenében is. A kortársak tisztában voltak e működési mechanizmussal; a kommunista zeneideológusok pedig még büszkélkedtek is a politika közvetlen hatásával a zenére. Visszatekintve a közel az elmúlt esztendőre, Sárai Tibor írta az Új Zenei Szemle első számában: „Művészeti életünk helyes irányának kialakulását a fejlődés jelenlegi szakaszában mind gyakrabban döntő módon segítik elő külső körülmények."[1] Külső körülmények – a kommunista szemlélet mitikus módon viszonyult ezekhez, úgy, mintha minden esetben a világ teremtéséről, vagy legalábbis újrateremtéséről lenne szó. Kimondottan a mítosz kategóriájába tartozott a Szövetség megalakulása után nem sokkal felmerült első „külső körülmény". Neve is volt neki, úgy hívták: Sztálin. A Generalisszimusz 1949. december 21-én ünnepelte 70. születésnapját, és vele ünnepelt az egész béketábor,

[1] *A decemberi Sztálin-ünnepségek zenei tanulságai,* Új Zenei Szemle 1/1 (1950. május), 38–39.

vele ünnepelt Magyarország, vele ünnepeltek a magyar zeneszerzők. Az 1950. év zenepolitikai kommentárjai Sztálin születésnapját egyértelműen a szocialista magyar zene megszületésének napjaként ünnepelték. Idézzük tovább Sárai Tibor cikkét:

> Ezúttal olyan eseményről kívánunk beszámolni, melynek zenei életünkre gyakorolt hatása sokkal átfogóbb minden eddiginél: Sztálin elvtárs hetvenedik születésnapjának megünnepléséről. Még sohasem fordult elő, hogy zeneéletünk egésze egy népi tömegmozgalom részese, sőt kifejezője legyen. Itt pedig ez történt. Azzal kezdődött, hogy néhány zeneszerző kompozícióval készült Sztálin elvtárs hetvenedik születésnapjának megünneplésére. Ez a kezdeményezés néhány napon belül a magyar zeneszerzők túlnyomó részére kiterjedt. A készülő művek méretei már kezdetben kibontakoztak, és rövid időn belül világossá vált, hogy az az apparátus, ami az összes művek megfelelő előadását lehetővé teszi, felölelné a rendelkezésre álló egész magyar zeneéletet. [...] Az a tény, hogy zeneszerzőink java ma már minden igyekezetével a nép problémáit, örömét, harcait és győzelmét kívánja kifejezni, biztosíték számunkra, hogy a kifejezés tökéletessége már nincsen messze. December 21-én a magyar zeneélet arisztokratizmusán a jég megtört.

Sárai cikke valóságos zeneszerzési munkaverseny faliújságjaként összegezi az eredményeket: a magyar zeneszerzők a sztálini műszakban 22 művet ajánlottak fel, melyből 21-et kimondottan erre az alkalomra írtak. A Vezér iránti legmélyebb hódolatuk kifejezésére többek között produkáltak hat terjedelmes zenekar-kíséretes kantátát, négy nagyszabású szimfonikus művet, és négy igényes szimfonikus tánczenetételt. Sáraival egy időben Csillag Miklós az Új Zenei Szemlét útjára bocsátó beköszöntőjében immár történelmi-materialista távlatba állította a sztálini műszakban elért áttörést. A kör- és korkép napi politikai célzatosságáról árulkodik, hogy várakozásunkkal ellentétben nem a sötét 1945 előtti állapotokkal, hanem a háború utáni korszakváltástól az 1949 végi fordulatig eltelt idővel állította szembe a győzelmes jelent, elítélőleg nyilatkozván az elmúlt négy év szinte minden zenei eredményéről:

> Zeneszerzőink eddigi munkásságát vizsgálva elöljáróban azt kell elmondanunk, hogy a felszabadulás után igen nehéz feladattal kerültek szembe. Nagy részük formalista hatások alatt nevelkedett s így műveik – minden jelentkező jó szándék ellenére is – a burzsoá ideológia jegyében fogantak. Voltak köztük igen tehetségesek, akik eredményeket is értek el. De a legjobb művek is távol állottak attól, amit Zsdanov a zene két különböző iránya közül követendőként jelölt meg. Ebben a helyzetben a Bolsevik Párt bírálata komoly alkalom és lehetőség lett volna arra, hogy társadalmi fejlődésünknek megfelelően zenei életünkben is meghozza a szükséges fordulatot. Ez azonban akkor nem következett be.

Segítséget Zaharov és Novikov elvtársaktól, a Szovjetunió küldötteitől kaptunk – teszi hozzá, majd így folytatja:

> Döntő fordulatot hoztak zeneszerzőink munkájának tematikájában, szellemében a sztálini felajánlások. Mintha a sztálini műszak, Sztálin elvtárs nevének felvetése zeneszerzőink között is átszakította volna a gátat![2]

[2] Csillag Miklós, *Az Új Zenei Szemle megindulása elé,* uo., 1–7.

Mihály András is megünnepelte a magyar zeneszerzés sztálini fordulatát a lap jövőbeni irányvételét meghatározó zenepolitikai jegyzeteiben:

> A mi célunk tehát szocialista tartalommal és magyar formálásban alkotni új zenét. [...] A magyar szerzők megindultak ezen az úton. Első lépéseik már komoly visszhangot keltettek. Nem lehet közömbösen elmenni a lendületes kezdeményezés mellett, amellyel zeneszerzőink Sztálin generalisszimusz, a békefront nagy vezérének születésnapját megünnepelni kívánták. Nem lehet biztatóbb jele a magyar zeneszerzés egészséges fejlődésének, mint az a taps, amely Szabó Ferenc Sztálin-kantátájának, és Kadosa Pál Lenin emlékére írt kantátájának előadása után felhangzott.[3]

Nagyon illőn az alkalomhoz: kantáták. Két évszázaddal az eredeti abszolutizmus lehanyatlása után Magyarországon is megjelenik a neoabszolutizmus szelleme, annak egyik jellegzetes műfajával, a fejedelem dicsőségét zengő hódoló kantátával. Mint a barokk udvari elődeiben, a sztálinista kantátában is fellép maga a tisztelgés tárgya. Ám az előzménnyel ellentétben a hős itt mindenféle allegorikus álruha nélkül jelenik meg, diadalmasan, saját nagyszerű kortörténeti szerepébe öltözve. A szövegek direkt összefüggése Sztálin személyével nagyban hozzájárult, hogy a kantáták utóélete mostohán alakuljon: a Vezér halála után a nevét dicsőítő műfajra sürgősen és végérvényesen ráborították a feledés fátylát. Zenei könyvtárak többségéből kiselejtezték a kottákat, s ha készültek – mert készültek – belőlük hangfelvételek, azokat többnyire megsemmisítették. Vagyis minden formában, mindörökre hallgatásra ítélték a sztálini műszak e legsajátosabb emlékeit. Tudomásunk szerint egyiket sem érte az a kitüntetés, amiben Sosztakovics Dal az erdőkről című, hasonló céllal írt kantátája utóbb részesült: tudniillik, hogy szövegéből egyszerűen eltávolították az ünnepelt főhős nevét, s az ünneplés tárgyává utólag valami általánosabbat és maradandóbbat tettek. Túlontúl ismert nevű vezér helyére az ismeretlen katonáét.

Magyar zeneszerzők Sztálin-himnuszai között az illetékesek Kadosa Pál kantátáit könyvelték el legfontosabb újdonságként. Kadosa végrehajtotta bennük a várt-elvárt stiláris és attitűdbeli fordulatot. Maróthy János, abban az időben lelkes, fiatal vezetője a Magyar Zeneművészek Szövetsége tömegzenei szakosztályának, sorkatona, akitől boldog-boldogtalan követelte a szocialista tömegműfajok születésének előmozdítását, érthető örömmel futtatta végig szemét a legújabb kantátatermésen az Új Zenei Szemle első számainak lapjain. Kadosa első politikai kantátáját így üdvözölte: az illusztris szerző

> [...] első új irányú művét, a Terjed a fényt 1949 végén, Sztálin elvtárs 70. születésnapjára írta, Devecseri Gábor versét zenésítette meg. A mű témája: a népek szabadságának, boldogságának győzelmesen előretörő fénye, amelynek terjedéséért a nagy Sztálin vezeti a harcot.

Kétértelmű metafora: Sztálin mint Lucifer. Kadosa nem állt itt meg; egész kantátatriptichonnal ünnepelte meg belépését a szocialista korszakba. Maróthy János 1950-es jellemzéséből nemcsak a további darabok címét tudjuk meg, hanem felmérhetjük a hivatalos sikert is, amely a szerző politikai opportunizmusát jutalmazta:

[3] Mihály András, *Zenepolitikai jegyzetek*, uo., 8–16.

Kadosa Pál eddigi legnagyobb alkotói sikere Sztálin esküje című kantátája, amellyel méltán érdemelte ki a Kossuth-díjat. A Zelk Zoltán versére készült kompozíció hatalmas, lenyűgöző témát választott: Sztálinnak Lenin temetésén tett esküjét. Kadosa Pál legújabb kantátája Devecseri Gábor A béke katonái című versére írt mű.[3]

Utóbbi kompozíció címe jelzi már: pár hónappal a sztálini műszak után a zeneszerzőknek módjuk volt újra bizonyítani: átérzik a munkaverseny szellemét, ráéreztek az új, alkalmi-felajánlási komponálás igazi kívánalmaira. A béke katonái megírására ugyanis újabb, nemzetközi összefüggésbe illeszkedő „külső körülmény" adta az alkalmat. 1950 első felében az addiginál is feszültebbé váltak a nemzetközi viszonyok, készülőben volt a koreai háború. A frontvonalak megerősítése céljával a szovjet tábor keleten is, nyugaton is szervezni kezdte a békeharcot, melynek hathatós támogatásában egyének és szervezetek vetélkedtek. A Zeneművész Szövetség elnöksége békebizottságot alakított, táviratot küldött a Béke Hívei Világkongresszus Állandó Bizottságának Párizsba, és listát állított össze azokról az 1945 után megjelent magyar zeneművekről, amelyek méltón képviselhetik a Magyar Népköztársaság zeneművészetét a békebizottság által haladó szellemű művészi alkotásokra meghirdetett pályázaton. Egyszersmind maga a Szövetség is pályázatot hirdetett „olyan zeneművek megírására, melyek világosan, közérthetően és művészileg fejezik ki a világ dolgozóinak a béke megvédéséért folyó nagy harcát." Későbbi beszámolóból megtudjuk, a pályázatra több mint száz mű érkezett be. Ezeket az elnökség által kiküldött zsűri bírálta el, s az Új Zenei Szemle hamarosan közölhette, a békepályázat első díját Sugár Rezső férfikarra és zenekarra írt népdalszvitje nyerte el. Címe: A béke dalai. Második és harmadik díjat a zsűri nem adott ki. Ebből joggal következtetünk a pályázat alacsony színvonalára. Úgy látszik, a vezető szerzők méltóságukon alulinak tartották, hogy nevezzenek. Sugár Rezső viszont, aki a háború idején feltűnést keltve indult a pályán, a negyvenes évek második felében kissé háttérbe szorult a politikailag preferált szerzők mögött. Talán a pályázattal keresett alkalmat a visszatérésre. Valódi comebackjét azonban majd csak a Hunyadi-oratóriummal hajtja végre, a Hősi énekkel, az 1950-es évtized első felének egyik legnagyobb komolyzenei sikerével.

Ha az élenjáró zeneszerzők a pályázatot fumigálták is, pályázaton kívül szorgosan komponálták tovább béke- és szabadságkantátáikat. A szövetségi szakosztály alig győzte szemléjüket, a kiszemelt együttesek pedig a bemutatókat. 1950 tavaszán új, zenekarkíséretes kórusművet nyújtott be bírálatra többek között Sárközy István (Óda Sztálinhoz) és Ránki György (A szabadság éneke, Raics István szövegére). Szabó Ferenc Májusi ének címmel adatott elő kantátát. A mű egyike volt a három bemutatónak, amelyekkel a Bartók Béla Szövetség 1950 tavaszán a nyilvánosság elé vitte a reprezentatív kantátatermést. Elhangzott még Kadosa békekantátája, és egy kantáta attól a szerzőtől, aki most politikai karrierje csúcsán állott, egy évvel később azonban a zenepolitikai vádlottak padjára került. Miről is írhatott volna kantátát az elkötelezett Mihály András 1950-ben, mint a békéről?

Politikai követelések teljesítésétől, politikai alkalomnak való megfeleléstől ezekben az években nehéz volt elzárkózni. Egymást követték a jeles napok, nőttön nőtt a termelékenységi nyomás. 1950-ben elközelgett az új honfoglalás első ünnepi évfordulója.

[3] MARÓTHY János, *Kadosa Pál három kantátája,* uo., 1/3 (1950. augusztus), 23–27.

A magyar zeneszerzők tiszteletre méltó termést ajánlottak fel április 4. tiszteletére: mint a Zeneművészek Szövetségének egyik beszámolójából megtudjuk, összesen 83 művel álltak csatasorba. Bírálóbizottságot alakítottak a *zenei áldozatok* értékelésére, tagjai a leghivatottabbak: Szabó Ferenc, Kadosa Pál és Mihály András. Tizenhat művet fogadtak el, illetve ajánlottak előadásra a Népművelési Minisztériumnak. Szövetségi forrásunk homályban hagyja, mely művek tették ki a nyertes kontingenst. Azt azonban tudatja, hogy a szervezet hivatalnok munkatársai milyen munkafelajánlásokkal készültek a felszabadulás ötödik évfordulójára. A dolgozók

> együttesen vállalták, hogy 1) elolvassák, jegyzetelik és megvitatják Zsdanov: A művészet és filozófia kérdéseiről c. könyvét, 2) alkalmazzák az önkritikát és kritikát ideológiai és szakmai fejlődésük érdekében, 3) részt vesznek a szövetségek házában megalakult Szabad Nép körben és 4) csoportosan tanulják az orosz nyelvet.

A kantátaáradatot politikai alkalmak dagasztották és apasztották, azonban a külső alkalom nem minden kantátából csinált politikai művet, s végképp nem mindből sztálinista művet. Írtuk, Sugár Rezső a békepályázatot népdalkoszorú összeállításával „úszta meg". Nem egyedül lépett a politikai jelszóköltészetet kikerülő királyi útra, amit a népdalfeldolgozás műfaja kínált. Nagy divatját élte a népzene célirányos kiaknázása reprezentatív vagy zsánerszerű zenekar-kíséretes kórusfeldolgozásokban és használati kantátákban. Majd' minden szerző hozzájárult ehhez az alműfajhoz: Szabó Ferenc a Nótaszóval, Farkas Ferenc a Tisza partján jelenetsorával. 1950-ben készült Szervánszky népdalkantátája, a Tavaszi szél. Szerényebb sikerrel járt, mint a szerző korszaknyitó első műve a kantátaműfajban, a férfikari Honvéd kantáta. Ennek az 1949-es bemutató alkalmával még körülrajongott szocialista realizmusától 1950/1951-ben az ítészek finoman, de határozottan elhatárolódtak. Tehetett Szervánszky, amit akart: ő is azon kommunista zeneszerzők közé tartozott, akin erősen érződött a formalista múlt kénkőszaga.

Mindent összevéve, a sztálini műszak egy esztendejében a magyar zeneszerzés széles körben elismert sikereket könyvelhetett el a hódolat és odaadás kifejezésében, az új, szocialista népélet ábrázolásában, a békéért folytatott zenei harcban – egyszóval, a pártcélok kiszolgálásában a politikai kantáta és más időszerű, simulékony műfajok alkalmazásával. Ezek után hideg zuhanyként érhette a legbelsőbb körtől kissé távolabb állókat Szabó Ferenc: Zeneművészetünk időszerű kérdései címmel a Szabad Nép 1951. április 8-i számában megjelent cikke. Az alantas nyelvű és tartalmú manipulatív szöveg részletes ismertetésétől megkíméljük olvasóinkat, csupán lényegét foglaljuk össze. Szabó kemény hangon vetette szemére a magyar zeneszerzőknek, hogy megkésve léptek rá a szovjet esztétika útjára. Mulasztások történtek, szólt az ítélet, azokért pedig a zeneélet két addigi kommunista vezéralakját, Mihály András és Székely Endrét terheli a felelősség. Szabó támadásában immanens, zenei-stiláris logikát csak a kommunista rendszer feltétel nélküli hívei kerestek. Valójában megint arról volt szó, amit Sárai Tibor egy évvel azelőtt naivan leírt a már idézett mondatban: „Művészeti életünk helyes irányának kialakulását a fejlődés jelenlegi szakaszában mind gyakrabban döntő módon segítik elő külső körülmények."

Ez alkalommal a külső körülményt Első Ötéves Tervnek hívták. Tudvalévő, hogy a terv gazdasági előirányzatát a Magyar Dolgozók Pártja 2. kongresszusán teljesíthetetlen mértékben felemelték. Feszült helyzet alakult ki, s nyomban működésbe lépett a tipikus

kommunista reakció: amikor a párt lehetetlen feladatot tűzött a társadalom elé, nem habozott a terror eszközéhez folyamodni, hogy a lehetetlen megvalósítását mégis kikényszerítse. A terror elsődlegesen nem a feltételezett ellenséget sújtotta, hanem a híveket, akik megrendszabályozására vagy kiiktatására mindannyiszor a tisztogatás kipróbált eszközét alkalmazták. Az 1951-es politikai tisztogatás legmagasabb rangban álló áldozata Kádár János volt. Ám a totalitárius működés nem elégedett meg a hatalmi szférában végrehajtott tisztogatással; azt, amit a politikában véghezvittek nagyban, meg kellett ismételni kicsiben a közélet, a kultúra és a művészet minden területén. Ebben a szellemben fogant a Magyar Dolgozók Pártja 1951. februári kongresszusán elhangzott bírálat egyes művészeti ágak rovására, amiért azok vontatottan – vagy vonakodva? – honosították a művészi alkotás és a művészeti közélet kipróbált szovjet módszereit és mintáit. E startjelre szolgálatkész művész-pártaktivisták sietve kezdeményeztek vitának nevezett tisztogató akciókat valamennyi művészeti ágban; kongresszusokat és kiállításokat szerveztek, egyrészt, hogy pellengérre állítsák azokat, akiknek lelkén száradt a lemaradás, másrészt, hogy dokumentálják a mégis elért sikereket. Röviden ez az 1951-es úgynevezett zenei vita magyarázata. Nem logikus, de igaz.

Viszont annak, amit Szabó állított, éppen az ellenkezője volt igaz: 1949/1950-ben valóban bekövetkezett a *szocialista fordulat,* méghozzá úgy, hogy ezt a tényt a zenei sajtó annak idején többszörösen elismerte. Tehát amellett, hogy a cikk első felében szánalmasan alacsony intellektuális színvonalon érvelt, a másodikban pedig az érvelést félretéve az orwelli két perc gyűlölet hangján támadta korábbi harcostársait, Szabó nyílt ellentmondásba is keveredett a tényekkel. És ez az érthetetlen hamisítás paradox módon a legkedvezőbb volt a magyar zenei közgondolkodás normalizálódása szempontjából, amit csak remélni lehetett. Igaz, Szabó Ferenc a zenepolitika-történeti pillanat urává növekedett. Kígyótekintete előtt hónapokra tetszhalott állapotba dermedt a Zeneművész Szövetség madaracskája – rettegett a retorziótól, amiért addig állítólag engedelmesen kiszolgálta az úgynevezett Mihály–Székely-klikket. A Szövetség új pártszervezetet kapott, függetlenített titkárral; összehívták a közgyűlést, s új elnökséget választottak. Ennek összetétele politikailag és zenei meggyőződésben feltűnően sokszínűnek mutatkozik – a tisztogatás után ismét a frontpolitika volt napirenden; bizonyítani kellett, hogy a korábbi „bezárkózásért" csakis az eltávolítottak klikkje felelt.

Maga Szabó példát adott „nyitottságból": szakadatlanul szerepelt elnökségi üléseken és zeneszerzői bírálatokon, és magától értődően ő vitte a prímet az 1951 őszén esedékes nagy zenei seregszemlén. Háta mögött az új szövetségi elnökség megnövelt kapacitásával és tekintélyével, mindenáron el akarta érni, hogy végre megtörténjék az, ami szerinte addig nem történt meg: szocialista fordulat a zeneszerzésben. A szakma azonban, amely tudta, hogy még egy fordulatot ugyanabba az irányba nem lehet tenni, nem követte őt, sőt, többé nem is hitt neki. Szabó Ferenc megnyerte az 1951-es zenei csatát, azonban éppen ezzel veszítette el a szocialista realista zenéért vívott háborút (ami persze mindenképp elveszett volna). Hogy élete végén kiszorult a magyar zeneéletből, azzal valójában a politikai pálya csúcsán, 1951 tavaszán játszott méltatlan szerepéért bűnhődött. A magyar zenekultúra viszont azt köszönhette az 1951-es tavaszi viharnak, hogy a mélyben megkezdődött a hivatalos formában csupán rövid másfél évvel korábban uralkodóvá nyilvánított kommunista zeneideológia a lassú, de feltartóztathatatlan erózióját.

AVANTGARDE VAGY REALIZMUS: ZENESZERZŐK A VÁLASZÚTON

A negyvenes évtizedben szimfonikus kezdemények csíráztak ki a műfaj kevéssé termékeny magyarországi talajában. E kezdeményekből a későbbiekben csak két szerző nevelt fel jelentős szimfóniai életművet: Lajtha László és Kadosa Pál. Utóbbit embertelen körülményeken segítette felülemelkedni a zeneszerzői elkötelezettség, amely a háborús években a szimfónia irányába fordította: a nagyszabású 1. szimfónia és az ugyancsak szimfonikus léptékű zenekari Partita a munkaszolgálat szüneteiben készült. Felmerül a kérdés: vajon miért szakadt meg Kadosa munkássága e tömegekhez szóló hangszeres műfajban (saját kifejezése) éppen a demokratikus kor hajnalán, mikor egyéni életkörülményei is gyökeresen és szerencsésen megváltoztak? Alkalom kínálkozott épp elég, hogy a tömegekhez szóljon, legalábbis abban a korlátozott értelemben, amelyben a kortárs szimfonikus irodalom egyáltalán képes megszólítani a tömegeket. 1945-től vezető szerepet vitt az ország zeneéletében; kiemelkedő helyzetének megfelelően a hangversenypódiumon egymást követték a háború előtt és alatt keletkezett, szélesebb nyilvánosság előtt addig ismeretlen nagyzenekari műveinek bemutatói és reprízei. Ismételten játszották az 1. szimfóniát, a zenekari Partitát, a Brácsaversenyt és Vonósnégyesversenyt, valamint minden másnál többször a 2. zongoraversenyt, más néven Concertinót. Csak a 2. hegedűverseny bemutatója maradt el; az 1950 őszi leszámoláskor Kadosa fel is hánytorgatta a mulasztást a Mihály–Székely-klikk állítólagos vétkei között.

Talán éppen sokirányú tevékenysége miatt, s mert a háború utáni első években művei sűrűn megszólaltak, várt a komponista 1948-ig szimfonikus életművének továbbépítésével: erre az évre datálja műjegyzéke a 2. szimfóniát. Ámde úgy látszik, vagy a belső alkotói parancs vezette félre, vagy a kor szavát értette rosszul: második szimfóniája kevéssé szerencsés sorsra jutott. Szerzője évtizedekkel később is érezhető keserűséggel panaszolta Breuer Jánosnak: sem a keletkezését követő években, sem később nem mutatták be a magyar fővárosban. Ha emlékezett is rá, annak idején mi hiúsította meg a bemutatót, nem szolgált magyarázattal. Viszont Breuernek a fiaskó esetleges politikai okát tapogató kérdésére, hogy vajon a 2. szimfóniában közeledett-e a negyvenes évek végének jellegzetes magyar divertimentóhangjához, amit 1951-ben a párt zenei doktrínájára hivatkozva Szabó Ferenc oly élesen elítélt, Kadosa alig leplezett ingerültséggel kezdte sorolni a műnek, pontosabban szólva az 1. tételnek a divertimento-hangvétellel összeegyeztethetetlen vonásait. Nem hogy divertimentószerűen problémátlan lenne az 1. tétel, mondta – titkolt büszkeséggel? vagy ellenkezőleg: az elhatárolódás szándékával? –, „nagyon problematikus, a hangzásvilága és a keménysége miatt egyaránt".[1] Ma hallgatva, a 2. szimfónia nyitótételét kevésbé érezzük keménynek, inkább szaggatottnak, improvizatívnak. Jóformán nincs benne olyan zenei karakter, melyhez ne társulna kiegészítő, vagy éppen ellentétes jellegű gondolat. Főtémaként Stravinskyra emlékeztető neobarokkos, játékosan ünnepi nyitány-

[1] BREUER, *Tizenhárom óra.*

gondolat üdvözöl; vonala számtalan apró dallami, dinamikai és hangszínforgácsból áll össze, emiatt kontúrjai kissé elmosódnak. Töredékszerűen következnek egymás után további jellegzetes, sőt túl- és elrajzolt témák; karakterük mindannyiszor meglehetős élesen elkülönül az előtte és utána állótól, úgyhogy a sok jellegzetes részletből kialakuló tételfolyamatot nehéz lenne egészként jellemezni. Különleges meglepetés vár a visszatérésben: alig ismerjük fel a főtémát, az eredeti, groteszk, nagy hangközugrások által jellemzett, darabos, bartókos melléktéma helyén pedig váratlanul titokzatos-elégikus atmoszférába távolodik el a szabadon továbbszőtt zene. Eddig a zenélés többé-kevésbé öncélúnak tűnt, de itt kiderül: Kadosa darabja egyáltalán nem öncélú, és talán nem is játék, hanem tárgyilagos, majdnem szenvtelen elbeszélése egy tartalmas, gondolatgazdag történetnek.

A 2. szimfónia további tételei mintha más történetbe kezdenének. Némelyikükről vonakodva bár, de elismerte maga a szerző is, bizony nyomot hagyott rajtuk a negyvenes évek végének magyar divertimentóstílusa: „Az utolsó tétel gyors és – mondjuk – divertimento hangvételű. Ez határozottan Bartók nyomán íródott." A hallgató még a kanásztánc ritmusú Finálénál is erősebben érzi a Bartók-zene ihletét a harmadik, Scherzo-tételben, a jellegzetesen bartóki bolgár ritmus okán. Bartóknál mind a kanásztáncos, mind a bolgáros hangvételnek megvan a jól körvonalazott helye; a nagymester óvakodott tőle, hogy efféle anyagaiból szimfóniát írjon, s ha zenekarra alkalmazta is őket, tetszetős, korántsem tartalmatlan, de mégis szekunder értékű sorozatokban tette ezt, mint aminő kötetünk címadója, a népszerű Magyar képek. Szimfóniája második felében Kadosa tehát a *Bartók minore*, a népies karakter- és táncjelenetek Bartókjának mintáját követi – ez is tömegekhez szólás, de nem épp szimfonikus értelemben. Népdal ihletésű, oldottabb hangú tételként jellemezte Kadosa a második helyen álló lassút; a népiességet, oldottságot valóban észre is vesszük egyes lírai, bensőséges pillanatokban, ugyanakkor a hármas ütembe rendezett, de határozottan verbunkos stílusú főanyag sűrű érzelmi töltete meghökkent: mintha gyászinduló kétségbeesése, sirató panasza hallatszana ki táncos felszíne mögül. A románc hangvétel drámai mozzanatokkal váltakozik, a tétel úgy hat, mintha két világot kívánna egyesíteni vagy konfrontálni.

Bár a lassú tételből sem hiányoznak bizonyos „problémák", mindemellett megállapíthatjuk, a maga elidegenített, tárgyias módján szimfonikus ambíciókat tápláló nyitótétel után a folytatást jóval könnyebb zenei zsánerek töltik ki; mint sokszor a kor magyar zenekari irodalmában, a szimfónia szvitté, képsorozattá oldódik. Vajon hogyan értelmezhetjük az első, illetve 2–4. tétel között beálló zenedramaturgiai *fordulatot* az 1948-ban, a *fordulat* dicső évében keletkezett szimfóniában? Azt ábrázolja-e itt Kadosa, hogyan világosodik meg ő maga és vele a magyar zeneszerzés, hogyan érti meg: el kell határolódnia az avantgarde múlt problematikus keménységeitől, és a népies zsánerrealizmus irányába kell fordulnia? Ritkán állíthatjuk oly határozottan, mint ebben az esetben: ha van is programja a második szimfóniának, mint kész műnek, azt nem a szerző, hanem a korábban többször emlegetett „külső körülmények" írták. Újabban előkerült dokumentumokból tudjuk, hogyan avatkozott bele a 2. szimfónia kihordásának folyamatába a pártpolitika, mely nem átallotta a történelem szellemének álcázni magát. 1950. november 9-én, a Zeneművész Szövetséget korábban irányító pártaktíva vétkeinek tárgyalásán, Kadosa Pál így idézte fel a maga és a 2. szimfónia két évvel korábbi hányattatásait:

> Az aktíva előtt vetettem fel több alkalommal azt is, hogy a szovjet anyaggal kapcsolatban elég rosszul rezonáltam. [...] A múltamnál fogva majdnem természetes is ez. [...] Szemrehányást akarok az elvtársak felé tenni: nem segítettek nekem ebben, hanem úgy láttam, hogy önkritikám inkább bizalmatlanságot ébresztett bennük. [...] A második szimfónia ellen sok kifogás lehetne. Teljesen egyetlen egyszer sem adták elő. Elő lehetett volna adni a postresolluciós tételeket. Hozzá kell tennem, hogy a prágai, varsói, tiranai rádióban szerepelt.

Egy korábbi dokumentum segítségével megfejthetjük a rejtélyes utalást holmi „szovjet anyag"-ra és „postresolluciós tételek"-re. 1949 nyarán, a Zeneművész Szövetség megalakítását előkészítő pártjelentés ismeretlen fogalmazója így írta le az 1948-as szovjet zenei határozat hatását a magyar zeneszerzők munkásságára:

> Egyes zeneszerzők szimfonikus műveiben is szinte kronologikusan jelentkezik a munkásosztály sajátos zenei ideológiája. Jó példa erre Kadosa Pál II. szimfóniája, melynek első, és többi három tétele között az új állásfoglalás következtében élesen megfigyelhető stílusváltozás következett be.

Az 1948 februárjában megjelent szovjet zenei párthatározat, majd annak prágai értelmezése megingatta Kadosa addigi zeneszerzői értékrendjét, és új írásmódra kényszerítette tollát. Rejtjelesen, tréfásan – vagy akasztófahumorral – erre célozhat a nyomtatott partitúra alcíme: *capriccio.* Mint cím és mint műfajnév, a capriccio ellentmondásos hagyományt őriz. Egyfelől csapongó rögtönzöttséget, kötetlenséget, rendkívüliséget, alkalomés kirándulásszerűséget enged meg; olyan művek kapják e címet, amelyek futó impressziók hatása alatt születnek, és ezek hatására saját maguk teremtik meg formájukat. Az impressziók, a kívülről bevitt elemek más esetben éppen hogy megkötik a komponista kezét: a barokkban előre adott témákat, soggettókat, ismert dalokat feldolgozó, olykor szigorúan kötött kontrapunktikus zenélést nevezték capricciónak. Jelen esetben a forma mindenesetre alkalminak minősülhet, ám a véletlenszerűség, a szeszély forrása nem bévül, a szerző s mű autonóm szándékában rejtőzik: az elidegenedettséget, amit az avatatlan hallgató is hamar megérez, a körülmények hatalma idézte elő. A capriccio olasz szakszó tudvalévőleg a capra, a kecske váratlan szökelléseire, kiszámíthatatlan irányváltásaira céloz. De az állat mozgását csak az ember látja szeszélyesnek, csak ő hiányolja belőlük a célirányosságot; a kecskét ösztöne és érzékei halálos pontossággal irányítják éppen oda, ahova ugrania kell és lehet. Az esztétikai ugrásban, amit Kadosa és a magyar zeneszerzés 1948-ban végrehajtott, hiába keressük ugyanezt a biztonságot. A *nagy ugrás* kényszerű, kényszeres fordulata nem az előrelátott és vágyott célhoz, hanem a kialakult egyéniség ideiglenes megsemmisüléséhez vezetett. Előidézte Kadosa zeneszerzői tetszhalálát az 1949–1953 közötti kantáta- és operaidőszakban.

*

Szervánszky Endre a kortársak tanúsága szerint egyike volt a keveseknek a diszkrimináció által nem sújtott magyar zenésztársadalomban, akik a háború éveiben szembefordultak az uralkodó politikai és jogi rendszerrel, s ahogy a viszonyok fokozatosan elembertelenedtek, úgy jutottak el a jelképes cselekedetektől az aktív ellenállásig. Szervánszky

lelkiismereti protestálásának jellegzetes politikai valőrjét később eleget emlegették: leírták, hogy a negyvenes évtized első éveiben baloldali értelmiségi és művészcsoportok zártkörű vagy nyilvános rendezvényein működött közre, és a német megszállás idején embermentő ténykedését feltételezhetően részben a magukat kommunistának nevező körökkel együttműködve végezte. De nem kizárólagosan velük. Raics István, azokban az években közeli barátja, híve, zenei és politikai harcostársa, a polémiát kerülve, de bátor egyértelműséggel szögezte le 1977-ben: Szervánszky pályakezdése

> [...] a munkássággal érintkezést kereső értelmiségiek antifasiszta megmozdulásaihoz kapcsolódik: az egykori Magyar Munkaközösséghez, s az 1939 végén aktivitásba lépett Művészek, Írók, Kutatók Szövetkezetéhez, az emlékezetes MIKSZ-hez. Ez a szövetkezet legális lehetőségeket igyekezett teremteni – illegális céloknak [...] Erdei Ferenctől Darvas Józsefig, Veres Pétertől Hont Ferencig, Vértes Györgytől Szendrő Ferencig, Boldizsár Ivántól Török Erzsébetig sokan tevékenykedtünk benne a nácizmus nyomása ellen, a történelmi változásért, az emberibb Magyarország megszületéséért. Ehhez a körhöz tartozott [...] a fiatal Szervánszky Endre is, csakúgy, mint a [...] Mihály Andrásék házi hangversenyein összegyűlt baloldali művésztársaság, a valóságos demonstrációt képviselő Vigadói Estek vezérkara, s a másik színtér, amely időnként otthont adott a szabad gondolatnak: a legfiatalabb Andrássy leány, a „vörös grófnő" Andrássy Klára, a nem sokkal később Dubrovnikban, kiküldetése alkalmával tragikusan elpusztult herceg Odeschalchi Károlyné szalonja. A karpaszomány előjogával nem élő „közbaka" Szervánszky Endre e közösségekben tűnt fel magatartásának merészségével, s oroszlánkörmöket mutató első kompozícióival.[2]

Szervánszky többé-kevésbé közismert politikai protestálása nem számított kizáró oknak még a hivatalos zenei nyilvánosságból sem, különösen nem Kállay Miklós miniszterelnöksége idején. Így történhetett, hogy az oroszlánkörmöket mutató első kompozíciók, ha lassan is, de közönség elé kerültek már a háború alatt. Megemlékeztünk a harminckét éves szerző vonósnégyesének az 1943-ban megrendezett első magyar zenei szemlén aratott szenzációszámba menő sikeréről. Az 1936–1938-ban komponált mű – ezt a kortárs kritikusok egybehangzóan állították – Bartók jegyében jutott el önálló zeneszerzői mondandók közléséig. Raics Istvántól megtudjuk, hogy a bartóki ihlet később, a háborús években sem halványult el, sőt Szervánszky ez időben talán minden korábbinál mélyebben belemerült a nagy példakép művészi elveinek tanulmányozásába – a felfordult külső világ belső ellenképét kereste és találta meg az érett Bartók műveinek enciklopedikus rendjében.

> Akkortájt vált hozzáférhetővé Bartók Mikrokozmoszának Boosey and Hawkes-nál megjelent hat füzete. Szinte az utolsó pillanatokban érkeztek Budapestre a háború fenyegette Európán keresztül az első példányok. Mohón vetettük rá magunkat! Szervánszky elemzőszenvedélye tekintélyes időt fordított tanulmányozására, s e tanulmányozás rakta le alkotómunkájának elméleti alapjait, ez fordította következetesen és módszeresen a tudatos munka felé. Tanított és komponált, s nyugtalan, tépelődő, vívódó világa a kibontakozás szellemét kereste.

[2] Raics István, *Szervánszky Endre tanúságtétele,* Muzsika 20/8 (1977. augusztus), 1–2.

Nem nehéz felfedezni a Bartók-zene beható tanulmányozásának nyomát Szervánszky háború alatt és közvetlenül háború után írott műveinek formáján, stílusán, mondandóján. Ám úgy tűnik, hogy a fiatal Szervánszky jobban vonzódott a fiatal Bartókhoz, s többet tanult tőle, mint a késeitől, a Mikrokozmosz szerzőjétől. Raics István tollára nem véletlenül tolultak Szervánszky szellemének és zenéjének jellemzésére a *nyugtalan, tépelődő, vívódó* jelzők, ugyanazok, amelyeknek használatát az 1926 előtti korszak Bartókjáról szólva alig lehet elkerülni. Alkalmilag persze nemcsak lelki-kifejezésbeli, hanem műfaji oka is van a különös fáziseltolódásnak. Biztosan így áll a dolog Szervánszky 1945-ben komponált jelentékeny Hegedűszonátájával. Mi sem érthetőbb ennél: Bartók a húszas évek elején, egy világháború után írta két nagy lélegzetű, az expresszionizmusig merészkedően személyes hangú, de a kelet-európai folklór felhasználásáról le nem mondó művét a hegedűszonáta műfajában. 1945-ben, újabb világháború után, olyan helyzetben, amelyben a történelem tragikusan ismételni látszott önmagát, mind a bartóki zenei tartalom, mind a forma tökéletesen adekvátnak tűnhetett az utód szemében. A Hegedűszonáta kéttételes, mint Bartók 2. szonátája; a lassú, zaklatottan éneklő első tételt gyors, táncritmusú második követi. E kéttételes szonátaciklus tulajdonképpen nem más, mint kísérlet a tradicionális magyar lassú-friss táncpár átszellemítésére a klasszikus szonátaforma jegyében. Ami a forma bartóki tartalmát illeti, leegyszerűsítve azt mondhatjuk: a lassú és gyors tételt egymás után fűző rapszódia forma kétrészességét Bartók avantgarde korszakában az individuum versus közösség, magány versus társas lét zenei allegóriájává értelmezte át. Erre reflektál a Hegedűszonátában Szervánszky, akire fiatal éveiben Raics István szerint különösen jellemző volt a magány és a közösség keresésének kettőssége. Talán önmagára is gondolt a komponista, amikor 1946-ban zenekritikusként e mondattal jellemezte Bartók 1. hegedűszonátáját: „Nincs ebben a műben semmi külsőséges dísz, hatásosság, hanem csak egy magára maradt ember önvallomása, irtózatos erőfeszítése egy jobb világért."[3]

Az addig zárkózott, elvonulásra hajlamos Szervánszky a háború vége után egyszerre mint a kommunista párt egyik zenei hangadója jelent meg a nyilvánosságnak azon fórumán, amelynél tágabbat akkoriban képzelni se lehetett. Éveken át a Szabad Nép vezető zenekritikusaként ténykedett, s ebben a minőségében kulcsszerepet vállalt a kommunista párt hónapról hónapra változó, de mindig erőteljesen offenzív művelődés- és művészetpolitikájának közvetítésében. Nem tudjuk, milyen mértékben alakította ő maga a párt zenepolitikai elveit. A későbbi fejlemények ismeretében csupán gyaníthatjuk, hogy a legelső hónapokat leszámítva autonómiája egyre csökkent: a kommunisták által dominált zenei fórumok eleinte viszonylag szabad megnyilvánulási teret biztosítottak az értelmiségi szimpatizánsoknak, ám a szabadságot hamarosan korlátozni kezdték, majd teljesen felszámolták a központilag diktált politikai-esztétikai tan, az aprólékosan kidolgozott elvárás- és előírásrendszer jegyében. A kommunista esztétikai doktrína apologétái utóbb számtalanszor érveltek azzal, hogy a zenei párthatározat csak azt követelte, ami amúgy is feltűnően érvényesült a nagyok háború alatt és után írott műveiben: az egyszerűséget, a közérthetőséget, a népiességet. Példaképpen előszeretettel hivatkoztak Bartók kései stílusára. De Szervánszky Endre kritikáiból, amelyekben a Bartók-művek budapesti bemutatójára reflektált, jól kiérződött a zavar, az ambivalencia a Mester

[3] Szabad Nép, 1946. június 29.

*Altersstil*jével kapcsolatban. Ebből arra következtethetünk, hogy ha Szervánszky a maga útját járhatja tovább, egyáltalában nem sietett volna követni Bartókot annak kései, romantizáló fordulatában. Csakhogy – és a zenei párthatározatnak, minden efféle totalitárius párthatározatnak éppen ez a lényege – ezentúl sem ő, sem más nem járhatott saját, önálló utat, legalábbis nem nyilvánosan.

Szervánszky Endre és sok társa eleinte talán nem is fogta fel, hogy a párthatározat megfosztotta oly nagyra becsült művészi és gondolati szabadságától, vagy ha felfogta, nem tiltakozott ellene nyilvánosan, sőt, talán még belsőleg sem. Raics István szavával: nyugtalan, tépelődő, vívódó személyiség lakozott Szervánszkyban, márpedig a vallás, politika, filozófia története sok példával tanúsítja, hogy tépelődő, vívódó szellemek, ha egyszer átélték a megvilágosodás élményét, a továbbiakban rendíthetetlenül ragaszkodnak ahhoz, amit a vízió, a külső vagy belső hang sugallatára felismertek. Mintha a fény, amit megpillantottak, elvakítaná őket mindennel szemben, ami a külső és belső világban továbbra is alapot ad tépelődésre, vívódásra, nyugtalanságra. Sok kommunizmushoz megtért értelmiségi élethosszig tartó rendíthetetlen párthűségét magyarázza ez a motívum. Szervánszky Endre nem tartozott közéjük. Nem tudjuk, mennyire és meddig hitt a kommunista doktrínában, de látni fogjuk, hogy az ötvenes évek közepén, a József Attila Concertóban újra a régi, a vívódó, tépelődő szellem nyilatkozik meg. Ami 1950 táján történt, azt a kortársi politikai esztétika úgy értékelte, mint Szervánszky megtérését a szocialista realizmushoz. Sárai Tibor írta 1949-ben, üdvözölve az első újhangú Szervánszky-művet, a Vonósszerenád megjelenését:

> Szervánszky szerenádjának jelentősége éppen abban van, hogy szerzője – saját bevallása szerint – tudatosan a Bolsevik Párt határozata kiértékelésének szellemében komponálta ezt a művét, és hogy ez a mű nagyon jól sikerült. Szervánszkynak nem volt könnyű dolga. Érett zeneszerző, akinek stílusa már kialakult. Ennek a stílusnak alaphangjára a kétségbeesett, nyomott hangulatú lassú tételek zsúfolt disszonanciái nyomták rá a bélyeget (3. Divertimento). Persze ez a bélyeg hiteles, mert a kor, a fasizálódás és a fasizmus korának bélyege. A szocializmust építő, felszabadult, öntudatos és optimistán magabiztos kor bélyege egészen más. Szervánszkyban volt annyi erő, emberszeretet és bátorság, hogy stílusában megtegye a 180 fokos fordulatot. Valóban a Szerenád felszabadult melódiáival, táncos ritmusaival, az egésznek kedves derűjével alkalmas arra, hogy példának állíthassuk.[4]

Szervánszky Endre Vonósszerenádjában minden további nélkül felismerjük ma is a felszabadult melódiákat, táncos ritmusokat, az egész mű kedves derűjét, amit a kortárs zeneszerző-kritikus kihallott belőle. De hogy mindezek a zenei jegyek kifejeznék a szocializmust építő, felszabadult, öntudatos és optimistán magabiztos kort…? Valójában legfeljebb a Bolsevik Párt határozatát fejezhetnék ki, mely *azt állítja,* hogy a kor felszabadult, öntudatos és optimista. De nem fejezik ki még ezt sem. Bármi volt is a szerepe a párthatározatnak Szervánszky irányváltásában, ami zenéjében történt, az nem volt több vagy más, mint hogy ideiglenesen lekanyarodott a bartóki expresszionizmus meredek ösvényéről, át a magyaros szerenádklasszicizmus lankásabb csapására, arra az útra, ame-

[4] Zenei Szemle [3/2] (1949. augusztus), 100–101.

lyen közel egy évtizede vándoroltak magyar zeneszerzők, szocializmustól és párthatározattól teljesen függetlenül. A következő pár évben Szervánszky szorgalmasan teljesítette az esztétikai penzumot, amelyet a politikai ideológia kirótt a magyar zeneszerzőkre. E penzumnak egyik leginkább erőltetett fejezetét a vokális és színpadi műfajok alkották: kantáta, daljáték, opera, balett. A zsdanovi realizmus ugyanis a szöveges-cselekményes és programszerű zenei műfajokba vetette legfőbb bizalmát, mert azokban tudta legkönnyebben ellenőrizni, vajon a mű kifejezi-e, amit elvárnak tőle: a szocializmus építésének optimizmusát és forradalmi lendületét.

Forradalmi lendületet persze egyelőre hiába vártak az illetékesek. Jellemző volt a magyar zeneszerzők többségére, hogy a presszió elől a mesetematikába menekültek; abban volt a legegyszerűbb, és erkölcsileg legtisztességesebb optimizmust, harmóniát sugározni. Szervánszky negyvenes évek végi vokális és színpadi műveinek többsége is a mese világában járt. Balettet komponált *Napkeleti mese* címmel, gyermekoperája pedig *A vasból való várat* ábrázolta. Megfelelt a szocialista realizmus másik követelményének, a népiesség parancsának is: egymás után írta a nagyszabású népdal- és néptánc-ciklusokat, mint a Népdalszvit kórusra 1947, Honvéd kantáta, 1949, Tavaszi szél kantáta, 1950, Rapszódia zenekarra, 1950. A zsdanovi elvárások teljesítése e művekben is többé-kevésbé csak látszólagos. A népi életképsorozat műfaja, amit ezekben a darabokban a zeneszerző megvalósított, Bartók- és Kodály-hagyományként már évtizedek óta élt a magyar zenében. Talán csak a fesztiválszerű reprezentativitás volt új vonás, sajátja a kornak és stílusnak. Hogyisne: hiszen a művek jelentős része az újonnan alapított népi együttesek használatára készült.

Szervánszky vokális sorozatának legnagyobb sikerdarabját, a Honvéd kantátát az újonnan alapított Honvédegyüttes rendelte és mutatta be. A férfikarra és zenekarra írt négytételes sorozat – a maga idején valóságos sikerdarab – szinte semmit nem érzékeltet Szervánszky töprengő, vívódó egyéniségéből. Népies neoverbunkos stílusa távolról sem harcosan elementáris, inkább lakkozottan romantikus, a honvédéletből vett jelenetek ábrázolása naivan zsánerszerű. Azt sem hallhatja ki belőle az elfogulatlan fül, hogy e könnyed, iparművészeti stilizáltságában minden realitástól távol álló darabban a nép *mai élete* jelennék meg. Ellenkezőleg: az efféle műalkotás korabeli funkciója éppen a valóság helyettesítése volt annak égi másával. Valami hasonlót különben már a szocialista realizmus korabeli apologétája is kifejezett, noha bizonyára nem szándékosan. Idézzük a Honvéd kantáta recenzióját az Új Zenei Szemle lapjairól, Maróthy János tollából.

> Szervánszky Endre [...] művében a klasszikus zsdanovi követelmények megvalósítására törekedett: műve kantáta, programzenei műfaj, amely tárgyát a Néphadsereg életéből meríti. A négytételes mű egyes tételei: Verbuválás, Sapkatánc, Esti pihenő, Huszárnóta. A mű egyes tételei tehát a Honvédség életéből merítenek olyan mozzanatokat, alkalmakat, amelyekhez zene, tánc fűződik. Az élet realista ábrázolásának zenei eszközei ilyen tárgyválasztásnál szinte önként adódnak: az élet kiválasztott mozzanatai a hozzájuk a valóságban fűződő dallamvilág segítségével közvetlenül kifejezhetők. A dallamvilág, amelyet Szervánszky az ábrázolás eszközéül választ – a magyar nép legszebb dalai. A dalok és feldolgozásmódjuk harcos optimizmust, hatalmas erőt sugároznak és így alkalmasak arra, hogy Néphadseregünk életének ábrázoló eszközei legyenek. A szocialista realista művész feladata megmutatni életünk valóságát, teljes gazdagságában, szépségében és igazságában. Hogy a szerzőnek meny-

nyire sikerült életünk gazdagságát realista módon feltárnia, ebből általános tanulságot levonnia, arra talán legjellemzőbb példa a mű harmadik tétele: az Esti pihenő. A tétel a mindennapi élet egy jelenségét ragadja ki. Szervánszky valóságos esti pihenőt ábrázol, a felcsendülő dallam, sőt még a kidolgozás néhány eszköze is megjelenhetnék magában a mindennapi életben is. Mégis úgy érezzük, hogy még soha ilyen szép esti pihenőben nem volt részünk, hogy a zenemű a mi valóságos esti pihenőink legszebb, leglényegesebb tulajdonságait mutatta meg. A mű meghallgatása után világosabban látjuk saját életünk szépségeit, nagyobb lelkesedéssel folytatjuk munkánkat.[5]

*

Kadosa Pál fentebb elemzett 2. szimfóniájának sorsa drámaian mutatja, hogyan változtak meg az 1948–1949-es politikai fordulattal az uralkodó esztétikai normák. Pontosabban szólva, ekkor a rendszer által meghirdetett esztétikai normák valóban uralkodni kezdtek, míg korábban Magyarországon kötelező érvényű normákat nem hirdetett és politikai eszközökkel nem tartatott be semmiféle hatalom. Azok után, hogy kvázi menet közben, a 2. szimfónia 1. tételének megkomponálása után reagált a szovjet zenei párthatározatra, Kadosa Pál hátat fordított a hangszeres zenének, s belevetette magát a politikai esztétika által propagált szöveges műfajok művelésébe. Csak évek múlva, a 3. zongoraversennyel tér majd vissza az alkatának megfelelő zeneszerzési feladatokhoz, újabb szimfóniát azonban tíz évig nem publikál. Lajtha Lászlót ugyanaz a politikai körülmény tartotta meg a negyvenes évek második felében a maga számára kitűzött szimfonikus úton, ami Kadosát elfordította tőle. Berlász Melinda mutatta ki Lajthának kiadójával, a francia Leduc-kel folytatott levelezése alapján: a szerző azért is menekült a szimfóniakomponálás nagyszabású munkálataihoz, hogy ne kelljen a kordivat diktátumára politikai hódoló műveket írnia.

Más magyar szerzőktől új szimfóniát egyáltalán nem lehetett hallani a háború utáni öt évben. Elhallgattak a negyvenes évek elején feltűnt ifjú szimfóniaszerzők, egyesek azért, mert a háború végével távolabbra szorultak a zenepolitikai tűztől. A negyvenes évtized elején legnagyobb feltűnést keltett, nemzetközi sikert aratott magyar szimfónia szerzője, Veress Sándor 1949-ben emigrált; stílustörekvései Svájcban a korábbitól gyökeresen eltérő irányba fordultak. A hazában maradt ifjabb zeneszerzők közül sejthetően Dávid Gyula lopakodott először a nagyzenekari szimfónia megszentelt műfajához; a budapesti hangversenyműsorok áttekintése alapján mindenesetre úgy látszik, Lajtha és Kadosa után a háború után ő részesült elsőként a szimfonikus bemutató kitüntetésében (1950. április 27.). Vajon nevezhetjük-e ezért Dávidot *trendsetter*nek, azaz olyan személyiségnek, aki a gazdasági, kulturális vagy művészi irányokat elindítja, vagy legalábbis oly egyértelműen fogalmazza meg őket, hogy követésük mások számára magától értődővé, vagy éppen kötelezővé válik? Hiszen nem sokkal azután, hogy a szimfóniával legalábbis cím szerint beharangozta a magyar zeneszerzés *monumentális* korszakát, megírta a Brácsaversenyt, amely első fecskeként meghirdette a magyar versenyműirodalom közelgő tavaszát.

[5] MARÓTHY János, *Szervánszky Endre „Honvéd kantátá"-ja,* Új Zenei Szemle 1/2 (1950. június), 31–35.

Tudjuk, a negyvenes-ötvenes évtized fordulója csak úgy visszhangzott az új irányok, a történelmileg szükségszerű tendenciák meghirdetésétől. Jó néhány hamis próféta tolongott a zeneélet fórumain; szavaiknak politikai állásuk kölcsönzött megfellebbezhetetlen meggyőző erőt – elkerülhetetlen volt, hogy sokan kövessék az általuk előírt irányokat. Dávid Gyula azonban nem növelte a zenepiaci hangzavart; nem tudunk róla, hogy akár egyszer is nyilatkozott volna a *magyar zene előtt álló feladatokról.* Szimfóniájának zenéjén sem érződik nagy feladatok teljesítésének erőfeszítése: bár kronológiailag az a látszat alakul ki, mintha a mű a szocialista magyar zeneszerzés első kísérlete lenne a műfajban, a darab tartalmában és szellemében nem mutat közösséget az 1950/1951-ben a magyar zeneéletben hangosan propagált politikai esztétikával, amely monumentális, programatikus formákban kívánt tükröt tartani az elé, ami nem létezett: az új, nagyszabású, szocialista élet elé. Dávid Gyula szimfóniája ugyanarról a gyökereiben muzikális zeneszerzői megközelítésről tanúskodik, mint a valamivel későbbi Brácsaverseny. Olyan zeneszerzőt ismerünk meg benne, aki a *kom-ponálás*ban, a zene összeállításában elsősorban a játék lehetőségét látja meg és aknázza ki. Zenéje elég jól megcsinált zene ahhoz, hogy a muzsikusnak örömet okozzon előadása, és elég szellemes, hogy a hallgatónak örömet okozzon hallgatása. A magyar stílusra csak ritkán emlékeztet egy-egy fordulat; Stravinskyhoz, a francia újklaszszikusokhoz már közelebb jár; különös módon még Copland, Bernstein és társaik zenéjét is eszünkbe juttatja – a kontinentális fülnek tán kissé sekélyes, musicalból táplálkozó, hol cirkuszias harsány, hol filmzenésen cselekményes, mindig jókedvű, mindig eseményes amerikai populáris klasszicizmust. A hatás lehetőségét nem zárhatjuk ki: említést tettünk a szövetségesek zenéjének háború utáni kultuszáról, mely az amerikai zenére is kiterjedt.

Kicsiny építőelemekből alakulnak a szimfónia tételei; a motívumok kettő-négy ütemnél ritkán nyúlnak hosszabbra, ám a jellegzetes szín, hangközszerkezet, ritmus kielégítően azonosítja őket. A szerző és a hallgató rájuk pillant, s már tudja is, mire lesznek jók. Az első tételben: a rivalgó toccataszerű rézfúvós motívum jó lesz nyitóanyagnak, vagyis főtémának. Egy kanyargós kis dallam, amely megállást hoz a különben lankadatlan, de távolról sem túlhajtott ütembe, megteszi melléktémának; szólaltassák meg a fafúvók és a komikus szerepét kedvvel alakító trombita. Játszani lehet azután külön-külön a színekkel, a ritmusokkal, ütemenként váltogatva őket; lehet parányi lírai ellágyulásokat aprócska groteszk katonaindulókkal ellentétezni. Gyors léptekben fut le az expozíció, máris befejeződött a kidolgozás, aztán vége is a tételnek; logikusan, de filozofikus nagyképűsködés nélkül járja be a maga pár perces, gyermeket sem elfárasztó sétaútját.

A második helyen álló szerény románc kezdetén pentaton fordulatokat hallunk, de receptoraink nem kötik őket egyértelműen a magyar tájhoz – felhangozhatnának az Appalache-hegység lejtőin is. Ám a második szakaszban átforrósodik a hang és nyilvánvaló lesz a magyar népdal – vagy inkább Bartók és Kodály – ihletése. Dávid Gyula itt a magány énekét intonálja, a természettel szembesülő ember pantomimját mutatja be, azon régi hangoknak és gesztusoknak könnyű kézzel felskiccelt változataival, melyek évtizedekkel korábban élettel töltötték meg a nagymesterek *nyári estéket* és *virágzásokat* megidéző zenei képeit.

A zenei geográfia útjelzői a Kárpát-medencében tett kirándulásról adnak hírt a harmadik tételben. Ha Kadosa Pál 1948-ban kelt 2. szimfóniájáról Breuer János megkérdezhette, vajon hatott-e stílusára és formájára a divertimentódivat szelleme, úgy a Dávid-szimfónia harmadik, menüett-tételére vonatkozóan e kérdést fel sem kell tenni. Színtiszta divertimentózene ez, játékos vonósfiguráció alkotja a témát, mely cifrázva ide-

oda hajlong, helyéről mégsem mozdul el – a virágszerű nyugalom, a tiszta pentatónia békességes balatoni táj hangulatát kelti, vagy tán nem is a valódi tájét, hanem annak celluloid másáét az ötvenes évek neo-biedermeier játékfilmjeinek egyikéből. Illik a tájba a trió dudahangzása: nem a nép, hanem folklórcsoport táncol át a vidéken, műsorát tanulva a soron következő kulturális seregszemle járási döntőjére.

A játékszimfónia utolsó tételében a népi együttes beérkezik a faluba. Ott tetőfokára hágott már a vásár hangulata, legalábbis így hallja, aki ismeri Stravinsky Petruskáját. Különböző kelet-európai parasztzenék és jól felismerhető idegen zeneszerzői stílusok idézetei kergetik egymást a szokott „népek körtánca" toposz jegyében; az alaphangot Stravinsky mellett Bartók, a magyar népi tánczene mellett a román adja meg. Miniatűr forma, mely gyorsan elröppen; etűdszerű jókedvéből biztosan egyetlen kortárs sem hallotta ki azt a jelent igenlő pátoszt, ami nélkül a népiességnek a kor esztétikájának ítélőszéke előtt semmi létjogosultsága nem volt.

Miért ne mondanánk ki: Dávid Gyula Szimfóniája egyáltalán nem nagy mű, sem terjedelmében, sem zeneszerzői-tartalmi ambícióiban. De ha az utolsó hang kicsengése után visszagondolunk e mindössze húszperces, inkább szimfonietta, mint telivér szimfónialéptékű darabra, felfedezzük, hogy az igen világos formának szinte minden mozzanata maradandóan rögzült emlékezetünkben. Az okot a zenei karakterek gyermekrajzos tisztaságában véljük felfedezni. A karakter, a jellem fogalma a görögöknél az éthosz kategóriája alá tartozott; ebből származik az etika – erkölcs – fogalma is. Dávid szimfóniájának egyszerűsége és szerénysége nem hódol a politikai piac hivalkodó bálványai előtt. Őszinteségével erkölcsi értelemben is karakterről, tisztes magatartásról tesz tanúságot az ideológiától megzavart, erkölcstelenné lett korban.

ELSŐ MAGYAR ZENEI HÉT
DIVERTIMENTO ÉS PENTATÓNIA

Kortársak röviden csak plénumként emlegették ama nagyszabású hangversenysorozatot, amelyet 1951 őszén rendezett a Magyar Zeneművészek Szövetsége. Művészettel foglalkozó párthivatalnokok és a zenészek a szakszót ugyanonnan vették át, ahonnan magát az intézményt: a Nagy Testvér gyakorlatából – a Szovjet Zeneszerző Szövetség által évente rendezett monstre seregszemléket illették a plenum latinból eredő kifejezéssel, ami összességet, teljességet jelent. Kettős feladatot látott el, és neve mindkettőre utalt. Elvileg egy-egy év *teljes* zenei termését mutatták be ünnepi keretek között, és a *plénum* előtt mutatták be, vagyis az érdeklődők teljes köre, a teljes nyilvánosság előtt. Az ideológia állítása szerint a plénumok koncertnyilvánossága az egész népet képviselte – a népet, amelynek élete és művészete az új zenét ihlette, és amely elzarándokolt a hangversenyterembe, hogy ott visszakapja a művészektől, amit nékik ajándékozott. Ismerve a politikai rendszer sajátosságait, eleve kétkedéssel kell fogadnunk, hogy a zenei plénum akár egyik, akár másik tekintetben – a termést, illetve a fogadtatást illetőleg – valóban plenáris, azaz teljes lett volna. Teljesség helyett inkább totalitásról kellene beszélni, abban az értelemben, ahogyan ezt az ugyancsak latin jelzőt a modern politikatudomány használja. Olyan politikai rendszereket nevezünk totálisnak vagy totalitáriusnak, amelyek egyetlen, központi ideológia alapján irányítanak teljes társadalmakat, diktatórikus hatalmi eszközökkel. Ebben az értelemben volt teljes a szocialista zeneünnep is: a zenebemutatók nem a társadalmi-zenei valóság teljességét, hanem a politikai-esztétikai szándék totális voltát tükrözték. A fogalom hamis teljessége – teljességének hamissága – a magyar plénum kapcsán is tetten érhető. Ideologikus, magyarán szólva hazug voltát mindjárt az 1951. november 17. és 25. között zajló fesztivál Szabó Ferenc által javasolt hivatalos címe leleplezte: I. Magyar Zenei Hét. A büszke *első* sorszámnév úgy tüntette fel, mintha a kortárs magyar zenének korábban soha nem szenteltek volna bemutatósorozatot. Figyelmes olvasóink azonban több olyan eseményre is emlékezhetnek, melyek cáfolják e célzatos történelemtorzítást: szó esett a Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium által 1943-ban rendezett Új Magyar Zene Hete című hangversenysorozatról, és ennek 1947-ben lezajlott reprízéről. Mindkettőn túltett az 1948 őszi Bartók Fesztivál, amelynek keretében a magyar szerzők a nemzetközi nyilvánosságnak mutatkozhattak be.

Ellentétben a Bartók Fesztivállal, 1951-ben eleve kizárták az emigránsok zenéjét, közöttük a régebben külföldre költözött alkotókét is, még inkább a háború után elkülönültek (disszidensek) darabjait, így a nem létező személyként kezelt Veress Sándorét. De hallgatásra ítélték a hazában maradtak némelyikét is, esetenként politikai okból. Az előzetes rostálásról ironikusan azt mondhatnánk: szigorúan, de igazságtalanul ment végbe. Szabó Ferenc 1950. november 10-én, a szövetségi elnökség ülésén eligazítást tartott a plénum mibenlétéről és előkészítésének menetéről. A tagok tájékoztatására a titkárnő felolvasta a működő magyar zeneszerzők névsorát, a jelenvoltak pedig olyan értelemben foglaltak állást, miszerint Kazatsay Tibort, Harmat Artúrt, Maróthy Jánost, Sólyom

Györgyöt, Rezessy Lászlót és Kapi-Králik Jenőt nem kell felszólítani művek beküldésére. Vegyes válogatás: szerepel benne a főiskolai hallgató esztéta Maróthy János, aki maga csodálkozott volna a legjobban, ha kompozíciót kérnek tőle, a másik oldalon pedig a nagy tekintélyű Harmat Artúr. Harmat kizárását az elnökség „új művek hiányával" indokolta, de nyilvánvalónak kell tartanunk, hogy nem ez, hanem művészetének egyházzenei iránya számított kizáró oknak. Az egyházi zene, a vallásos szellem kiiktatása leleplezi, amit a szocialista realizmus jegyében megrendezett seregszemléről mindannyian amúgy is oly magától értődőnek tartunk, hogy kimondani is restelljük: a bemutatott zene tartalmi, tárgyi, karakterbeli, szemléleti, stílusbeli köre nem meríthette ki a magyar hagyomány teljes körét. Hiszen az ideológia parancsai és tiltásai addigra egyrészt rákényszerítették a szerzők többségét, hogy az elvárások szerint komponáljanak, másrészt eleve kizártak mindent, ami talán megszületett, de a hivatalos felfogástól eltérő szellemet tükrözött.

Kimagasló arányban szerepeltek viszont a plénum műsorán a zsdanovi elveknek engedelmeskedő kényszerműfajok. Külön hangversenyeket kapott az ideologikus zene: ünnepi kantáta, tömegdal és szocialista könnyűzene. Tárgyilagosan meg kell állapítanunk: a zenei hét műsorában bőséggel szerepeltek más műfajú művek is, részben azon egyszerű okból, hogy jó néhány darab a zsdanovista offenzíva előtt született. Vajon miért válogatott ily bőkeblűen az elnökség – kérdezhetjük, annál is több joggal, minthogy Szabó Ferenc eredeti terve a szovjet gyakorlat szellemében még szigorúan az utolsó évre, 1950-re korlátozta a bemutatandó termést. 1951 szeptemberében, a plénum tényleges előkészítő munkájának kezdetén már magától értődő módon határozták el, hogy a válogatás időhatárát visszamenőleg kiterjesztik a sorsdöntő 1948-as évig, sőt kivételes esetben még régebbi, 1945 után keletkezett műveket is pódiumra engednek. A retrospektív válogatás előzékenységről tanúskodott egyes szerzőkkel szemben, kik nem kínáltak fel új művet, ám személyes tekintélyük indokolta, hogy szóhoz jussanak.

De más ok is magyarázta az elnökség nagyvonalúságát. A testületet átjárta az eminens diák vizsgadrukkja: iskolamesterük, Szabó Ferenc pedig folyvást ijesztgette őket a pártmumussal. Igaz, midőn szeptember elején közölte az elnökséggel, hogy a Szövetség engedélyt kapott a zenei bemutatósorozat megrendezésére, bátorítóan kijelentette: „Az engedély adásában is megnyilvánul pártunk szeretete Szövetségünk iránt." Ám hallgatósága sejthette, hogy a Szövetség iránti szeretet az államvezetés és a Párt berkeiben éppenséggel nem habzott túl. Ha az ideologikus sugalmazás el is homályosította a zenészek tisztánlátását, évtizedek keserű tapasztalatát azért aligha felejtették el végérvényesen: sejteniük kellett, hogy művészetük akkor is, mint korábban, csekély jelentőséggel bír a hatalom szemében. Mindenkinél világosabban látta a szeretet korlátait maga Szabó, aki megtapasztalta, mily nehéz volt akkor, a nehéziparosítás időszakában kijárni illetékes helyen a plénum tetemes költségeinek fedezetét – a nehézséget jelzi, hogy közel egy esztendőnek kellett eltelnie a terv első szellőztetésétől a megvalósulásig. Nem is mulasztotta el a megszeppent elnökség orra alá dörgölni: *drága gyermekei* ők a pártnak, és nyilván nem csak az erkölcsi rentabilitás járt eszében, amikor kijelentette: „A plénumunk sorsdöntő dolog, attól, hogy hogyan sikerül, fog függni, hogyan fogják a továbbiakban a zenészeket kezelni, komoly emberekként-e." Az elnökségre ránehezedett a bizonyítás kényszere, s hogy a magyar zene megfeleljen a vizsgán, ízetlen Sztálin-kantáták mellett hamvas Honvéd kantátákkal és tetszetős Furfangos diákokkal, vagyis a negyvenes évek végi utóklasszicizmus legtelivérebb darabjaival is javítani akart a rendezvény költség-haszon arányán.

A válogatók azért is merészkedtek a pár évvel korábbi múlthoz fordulni, mert az 1949/1951-es bírálatok ellenére kiirthatatlanul élt bennük a meggyőződés: ha nem is lángolt benne hevesen a zsdanovi forradalmi romantika tüze, a Bartók és Kodály nyomában járó magyar zeneszerzés hosszú évek-évtizedek óta éppen eléggé népies és demokratikus formákat és nyelvezetet használt, eléggé optimista tartalmakat tükrözött, semhogy tartania kellett volna attól, hogy pártfórumok ráüthetik a formalizmus, az avantgarde, a dekadencia, a népidegenség bélyegét. Az persze valószínűtlen, hogy Szabó Ferenc is osztotta e naiv hitet. Lehetett abban jó adag számítás is, hogy oly könnyen hozzájárult a liberális válogatáshoz. Az egyik előkészítő értekezleten kifejezést adott reményének: „A plénum a már kifejlődött zenei vita folytatása lesz", vagyis tudatosan készült az általa eufemisztikusan zenei vitának nevezett 1951. áprilisi koncepciós per folytatására. Túlzott rosszhiszeműség volna, ha feltételeznénk: azért engedélyezte, sőt szorgalmazta a távolabbi visszatekintést a magyar zene „aszocialista" múltjába, hogy a koncepciós per második tárgyalásán elmondandó ügyészi vádbeszédéhez kellő súlyú bizonyíték álljon rendelkezésre?

Ha élt benne e rejtett szándék, az I. Magyar Zenei Hét hangversenyeit követő többnapos vitán valóra is váltotta. A hangversenyeket követő vitát Szabó a kommunista pártkongresszusok főtitkári beszámolójával vetekedő terjedelmű előadással nyitotta meg.[1] Ebben élt az „elvtársi bírálat" egyedül a maga számára fenntartott előjogával. Kritikájának élét műről műre, szerzőről szerzőre haladva tudatos gonddal köszörülte vagy tompította. Minden kétségen felül álló személyiségekre művészi rangjuk és kapcsolataik okán még az ideológia ostora is csak kellő óvatossággal sújthatott le. De tökéletesnek senki sem minősülhetett, hiszen tökéletes megoldásokat az időben csak az elmélet produkálhatott, meg annak letéteményese, a párt és a pártvezér. A gyakorlatnak az volt a dolga, hogy szükségszerűen mindig lemaradjon az elmélettől – különben mi szükség lett volna az elméletre, és tévedhetetlen hordozójára, a pártra? Szabó a pártrituálé szellemében még Szervánszky Endrét sem restellte figyelmeztetni, lassan halad a realizmus fényes távlataihoz vezető úton:

> Kötelességünk őszintén és nyíltan kimondani: bátortalanul és határozatlanul fejlődik a realizmus irányába zeneművészetünk egyik legjelentősebb, legkiemelkedőbb tehetsége, Szervánszky elvtárs is.

Annak idején Szervánszky két művét, a Vonósszerenádot és a Honvéd kantátát a szocialista realizmus első remekeiként üdvözölték; 1951-ből visszatekintve a mintaművekben uralkodni látszottak a hiányosságok. A Vonósszerenád fináléját a szónok megoldatlannak érezte, a Honvéd kantátából hiányolta a Néphadsereg „elszánt, megtörhetetlen harckészségének és harci szellemének" tükröződését. Feltűnik, hogy a szerző és a rendezőség közös elhatározással homályba borította Szervánszky szocialista-realista irányba megtett további lépéseit: 1950-ben komponált népdalkantátáját – Tavaszi szél – a komponista visszavonta a plénum műsoráról; az 1950-es keltezésű zenekari Rapszódia bemutatása fel sem merült. Az 1951-es év nagy műve, a Klarinétszerenád pedig éppen csak, hogy elkészült, és a válogatás idején még az íróasztal fiókjában várta bemutatóját.

[1] SZABÓ Ferenc, *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek,* Új Zenei Szemle 2/12 (1951. december), 12–27.

Hogy a zenés színpadi műfajok sikereiről is hírt adjanak, három darabot is felvettek a zenei hét műsorára. A negyvenes évek legsikeresebb színpadi szerzőjét, Farkas Ferencet balett (A furfangos diákok) és daljáték is képviselte (Csínom Palkó); mindkét mű módot adott a bíráló Szabó Ferencnek, hogy tömegsikerük kényszerű elismerése mellett hiányolja belőlük a „konkrét emberi és világnézeti mondanivaló hatóerejét". Kadosa Pál és Szabolcsi Bence Huszti kalandjának viszont nehéz lett volna kiállítani a tömegsiker bizonyítványát. Virágnyelven bár, de a szónok kimondta, hogy az opera megbukott; és mi mást is tehetett volna felelőssé a sikertelenségért, mint „a szélesen áradó, meleg érzéstől áthatott nagy dallam hiányát, az opera legsebezhetőbb pontját". Szélesen áradó, nagy dallam, és mindaz, amit jelképez – ezt hiányolta Szabó Ferenc Ránki György Ének a szabadságról című kantátájából is. Az előkészítő értekezlet jegyzőkönyve szerint Szabó a következő érveléssel támogatta, hogy műsorra tűzzék:

> Több okból szeretné, hogy a mű szerepeljen a plénum műsorán. 1) Vita volt körülötte, mely azt eredményezte, hogy megvádolták azokat, akik kifogásokat mondtak a mű ellen, hogy igazságtalanok és túl erősek voltak. 2) A vita során éles, ellentétes álláspontok merültek föl, amelyek sok elvi problémát vetettek fel, és ezek a mai napig nem tisztázódtak. Egészen Révai elvtársig mindenki érdeklődéssel várja a kérdések tisztázását.

Ilyen előzmények után várható volt, hogy az előadásban Ránki György műve kapja a legbőségesebb kommentárt. Kérdés, hogy a zeneszerző hiúságát legyezgették-e kartársának szavai. Idézzük:

> Ránki kantátájának a megszületése alkalmával adva volt minden olyan tényező, amely biztosítani tudja egy sikeres mű létrejöttét. Adva volt a jó szöveg, a tehetség és tudás, adva volt a becsületes művészi hozzáállás. Mégis mi az oka annak, hogy műve nem váltja ki azt a spontán és mély hatást, amit minden igazán jó mű kivált a hallgatóságából? Mi az oka, hogy bár kielégíti a hallgatót a zene hangzása, logikája és folyamatossága, de inkább az értelmére, mint a szívére hat? Azt hiszem, a hiba elsősorban a hangvételében és megformálási módjában keresendő. Töredezett, rövid lélegzetű dallamfoszlányokból felépített formái nem tudnak olyan intenzív és magával ragadó érzéseket megzenésíteni, amelyeket a mű szövege szerinti eszmei és emberi mondanivalója megkövetel. Ránki kantátája kerüli a nagyobb lélegzetű dallamok használatát. Ebben rejlik legfőbb hiányossága. Néha úgy tetszik, hogy a ritmussal való játék Ránkinak talán fontosabb, mint a zene minden más eleme.

Ránki zenei stílusának töredezettsége – mondja továbbá – alkalmatlanná teszi nagy, áradó érzések ábrázolására. Ez pedig hiányérzetet vált ki a hallgatóságban, elidegeníti a magas eszmeiségű tartalomtól, amit a zeneszerző közvetíteni akar.

Tagadhatatlan, hogy Szabó Ferenc, az 1951-es magyar zenei hét ideológus főszereplője, fenti okfejtésében tisztázott egy kérdést a maga számára – tudniillik azt, hogy miben különbözik Ránki dallamstílusa a maga lírai-hősi dallameszményétől. Az is lehet, hogy ezzel rátapintott a Ránki-kantáta belső diszharmóniájának okára: a zene gyermekes primitivizmusa akaratlanul ironizálja a szöveg fellegjáró politikai tartalmát. Szabó azonban tévedett, ha azt hitte, Ránkinak egyszerűen csak nagy, hősi-lírai, „szabós" dal-

lamokat kellene írnia, hogy felléphessen a zsdanovi versenydobogó legmagasabb fokára. Sokkal célravezetőbb lett volna, ha a kantáta jellemzése után arra ösztökéli kollégáját, válasszon zenei stílusához illő szövegeket, ne pedig egyéniségét igyekezzék a szöveghez, az „eszmei mondanivalóhoz" igazítani. Ám az ideológus nem adhatott ilyesfajta tárgyilagos, hasznos tanácsot, mert akkor meg kellett volna tagadnia a pártesztétika alapjait. Ezért aztán hitével-szándékával ellentétben nem is tisztázott semmiféle elvi kérdést; legfeljebb csak elmérgesített régi sebeket s ütött melléjük jócskán újakat. Mély sebeket ütött, s ezekre még az a lélektani tényező sem adott enyhet, ami pedig ott bujkált a plénum-gondolat mélyén: a szerzőket oly boldoggá teszi a reprezentatív megszólalás lehetősége, hogy cserébe békén tűrik, sőt tán meg is fogadják a nyilvánosan elhangzó kemény bírálatot.

Ránki György és Raics István műve, A szabadság éneke a történelmi-politikai tárgyú kantátát, az 1949/1950-es évkör legerőteljesebben támogatott műfaját képviselte az I. Magyar Zenei Hét műsorán. Ugyanezen ünnepi műfajban elhangzott még néhány élvonalbeli szerző addigra többször előadott alkotása, így Kadosától a Sztálin esküje, Mihály Andrástól pedig a Védd a békét ifjúság. Kevésbé ismert komponisták közül Halász Kálmán nyújtott be kantátát; Szabó Ferenc a műsorelfogadó értekezleten mellette szólt, és ezúttal biztosan nem azzal a hátsó szándékkal, hogy a bemutató után vitát provokáljon, és leminősítse. Értékelő előadásában a nagy nyilvánosság előtt is elismeréssel szólt ifjabb pályatársa művéről, noha kifogásolta kevéssé egyértelmű kifejezésmódját, azt, hogy a zene olykor elvéti a kívánatos eszmei és hangulati alaphangot. Kérdezhetik olvasóink, vajon hogyan lehetséges, hogy a zene nem fejezi ki a mű alaphangját – mert hát mi is lenne más a mű alaphangja, mint amit a zene kifejez? Válaszért a kor orosz-szovjet esztétikájához kell fordulnunk. Ahhoz, hogy biztosíthassák a pártos realizmus működőképességét, szükség volt a konkrét zenétől-műtől megkülönböztethető tartalom eszméjére. Ezért folyamodtak az Aszafjev által kidolgozott intonációelmélethez (magyarul hangvételelméletnek fordíthatnánk). Aszafjev olyan zenei típusok létezését tételezte, amelyek egyértelműen hordozzák és kifejezik a tartalmat, legyen ez utóbbi nemzeti-népi karakter, emberi vagy társadalmi élethelyzet és érzelem, a programul szolgáló képzelt cselekmény fordulata, vagy más egyéb, zenén kívüli jelentés. Az elmélet alapvetéséből következőleg a zeneszerzőnek nincs más dolga, mint jól eltalálni az intonációt vagy intonációkat; s ezzel máris biztosítja a kifejezés egyértelműségét, a mű esztétikai relevanciájának sine qua nonját. Sok feladata közt az I. Magyar Zenei Hétnek az intonációelmélet magyar honosításához is fórumot kellett biztosítania. A kérdés exponálását Szabolcsi Bence vállalta.[2]

Ha Szabó Ferenc hiányolta is Halász Kálmán kantátájában az intonáció pregnáns kimunkálását, kivehetjük a dokumentumokból, hogy a műfaj egyéb, előadásra javasolt példányaiban éppen a túlságig egyértelmű hangvétel zavarta az érzékenyebb fülű bírálókat. Vásárhelyi Zoltán, a nagyszerű kóruskarnagy és ambiciózus zeneszerző, akit a kollégák többsége legfeljebb ügyes feldolgozóként ismert el, azzal kívánt javítani szakmai besorolásán, hogy a plénumon előadatja *Győzelem* című, korábban már bemutatott kantátáját. Szabolcsi az előkészítő értekezleten a Vásárhelyi-mű kapcsán az egész irányzat fő problémájára mutatott rá, nyíltabban, mintha valamelyik jelentékeny vagy legalábbis tekinté-

[2] SZABOLCSI Bence, *Intonáció, népzene és nemzeti hagyomány,* uo., 1–5.

lyes szerző művéről szólt volna: a (nyilvánvalóan politikai) tartalom melletti tiszta, egyszerű kiállást hiányolta, kifogásolta a teátrális pózt, a bombasztikus, hatásvadász kifejezésmódot.

Nem kevesebb, mint hat nagyobb szabású mű reprezentálta a szocialista kantátairodalmat; a bőséges mintavételt indokolta a művek többségének Szabó által is elismert politikai és zenei kvalitása. Más műfajokat viszont mintha csak azért képviselt volna kiemelkedő számú alkotás, mert a szónok a szocialista realista fejlődés kerékkötőjeként kívánta megbélyegezni őket. Mindenekelőtt a divertimento elburjánzása keltette fel haragját – az ártatlan műfajt valósággal bűnbakká tette meg a zeneszerzés visszamaradásának indoklásában. Ezzel tulajdonképpen a magyar zenetörténet utolsó évtizedének egyik fő tendenciájáról ítélkezett. Nézzük, mit mondott a zeneszerző-ideológus – úgy is, mint botcsinálta történésze saját korának – a divertimentizmus sajátosan magyar fejleményéről!

> A zenei hét előkészítése során még azokat is, akik jól ismerik zeneművészetünknek a felszabadulás óta keletkezett termését, meglepte az a tény, hogy az utolsó években a magyar szerzők mennyi divertimentót írtak. A divertimentók nagy száma még akkor is meglepő, ha csak azokat a műveket vesszük számításba, amelyeket szerzőjük egyenesen divertimentónak nevezett. Sok esetben azonban kiderül, hogy egy-egy zeneszerzőnk vonósnégyes, szimfónia, concerto stb. nevet viselő műve tulajdonképpen [...] szintén divertimento.

Ezután visszatekintett a magyar divertimentizmus kezdeteire, amit Weiner Leo divertimentóinál jelölt ki – Kadosának a 30-as években írott ilyen nemű műveiről hallgatott. Annál részletesebben szólt Bartók Divertimentójáról mint az újabb divertimento-hullám közvetlen mintájáról. Majd szónoki kérdés következett:

> Felvetődik a kérdés, miért baj az, ha sok új magyar műnek divertimento a neve, vagy az, hogy tulajdonképpen divertimento akkor is, ha nem annak hívják? Ha fellebbentjük a divertimento elnevezés titokzatos fátylát, rájövünk, hogy az ártatlan olasz cím mögött olyan problémák húzódnak meg, amelyek zeneéletünk mai helyzetében nem is olyan ártatlanok. [...] A divertimento-áradat zeneművészetünkben főleg az 1948–1949-es években a szovjet zenei bírálat után indult útjára. A formalizmus és kozmopolitizmus felszámolása kezdetén az első és legfontosabb követelmény volt szakítani mindenfajta elvont és szövevényes, a tömegek számára zűrzavaros és érthetetlen zenélési móddal. Zenénk közérthetőségéért folyó erőfeszítéseinkben komoly és jelentős eredménynek számított az, hogy egyes zeneszerzőink már olyan zenét kezdtek írni, amelyet az egyszerű dolgozók is megérthettek.

Ámde ami jó volt 1948-ban, ma már nem felel meg a szocialista zene magasztos céljainak. Hogy miért nem?

> A divertimento továbbra is játék maradt, amelynek keretein belül a zeneszerző elkerülhette az állásfoglalást napjaink nagy és sorsdöntő kérdéseiben, kibújhatott az alól, hogy művészetével a dolgozó népnek a békéért, a szocializmusért folyó nagy harcában részt vegyen. Pártonkívüli és apolitikus zene a divertimento. Nyíltan nem fordul szembe azzal a világgal, amelyet dolgozóink ma oly áldozatkészen építenek, de esz-

mei vonalon nem is vállalja, nem is segíti azt. Ma már nem elég közérthetőnek lenni, a lelki csecsebecsékkel való játék divatjának ma már végleg befellegzett, ma már többet és nagyobbat vár dolgozó népünk az ő zeneszerzőitől.

Többet és nagyobbat: „eszmeileg szervesen napjaink problémáihoz kapcsolódó, mélyebb és tartalmasabb, mindenkit érdeklő zeneműveket várunk zeneszerzőinktől." Már a korábban ismertetett Ránki-bírálatból, továbbá a Kadosáról és Szervánszkyról elejtett kritikai megjegyzésekből sejthettük, a divertimento műfaj elítélő taglalásából pedig világosan kiolvashatjuk, mi volt a kommunista zeneideológia követelménye a szocialista realizmus eme legújabb fázisában – vagy ahogy akkoriban mondták, mi lett volna a magyar zeneszerzés fejlődésének következő láncszeme. A Hivatal esztétikája nem felhőtlen boldogságot, játékosságot, örömhangot, hanem programszerű heroizmust, pátoszt, harcos pártszerűséget, érzelmi és politikai elkötelezettséget követelt az új művektől és komponistáiktól. Várta és elvárta művészi megfelelőjét annak, amit a békekölcsönjegyzéssel, a munkaversennyel, a normák emelésével a „dolgozó népből" ki akart zsarolni: az új világ fölépítését puszta heroikus meggyőződésből.

Mely darabok képviselték az 1951-es plénumon a magyar zene divertimento-korszakát? Mint zeneileg kimondottan értékes alkotásokat, némi vita után a szövetségi elnökség elfogadta előadásra két kívülálló, Szőnyi Erzsébet és Gárdonyi Zoltán divertimentóját. Szabó Ferenc mindkettőről elismerőleg nyilatkozott. Sokkal nagyobb teret szentelt azonban Sugár Rezső vonószenekari darabjának és a kamarazenei hangversenyen előadott 2. vonósnégyesének. Sugárról mondott szavai első olvasásra a leginkább aktualizáltnak tűnnek az egész beszédben. Az ifjú zeneszerző

> [...] mindeddig kerülte napjaink nagy, sorsdöntő problémáit. Mintha az ő hermetikusan lezárt világába nem szűrődnék be szocializmust építő életünk munkazaja, mintha őt hidegen hagyná az a nagy és hősi erőfeszítés, amellyel népünk békéjét, jobb és szebb jövőjét, Inotát, Sztálinvárost, a szocializmus más alkotásait építjük.

Fellengzős szavak, ellenállhatatlanul komikusan hatnak a mai olvasóra, aki ismeri a múltat, ami 1951-ben még jövőként bujkált a láthatáron. A szövegösszefüggést vizsgálva azonban különös felfedezést teszünk. Először is kiérezzük a szövegből Szabó Ferencnek a nálánál majdnem 20 évvel ifjabb pályatárs iránti mély személyes rokonszenvét, és zeneszerzői alkatának alapos ismeretét. Azután meglepődünk, mily jól van informálva Sugár Rezső alkotói műhelyének titkairól. Amit más alkalommal nem tesz meg a beszédben, itt részletesen szól egy készülőben levő műről, a Hunyadi-oratóriumról. Tehát elárulja, hogy őszintén és közelről érdeklik a fiatalabb szerző alkotói távlatai. Olyan ez, mintha meglátná Sugár Rezsőben a magához hasonló, alapjában lírai alkatú muzsikust, és elő akarná bűvölni belőle azt, amiről politikai megszállottságában hiszi, neki magának kötelessége megteremteni, létrehozni önmaga megtagadása árán is: a drámai-hősi stílust, a nagy történelmi-politikai műfajt. Azokat a műveket – és ez döntő tényező –, melyekről Szabó a jelek szerint pontosan tudja, nem Inotát, nem Sztálinvárost, és végképp nem Sztálint fogják ünnepelni, hanem a magyar múltat. Sugárnál csakúgy, mint magánál Szabó Ferencnél. A Hunyadi-oratórium nem Szabót, a pártideológust, hanem Szabót, a Feltámadott a tenger alkotóját foglalkoztatja.

A magyar zene monumentális korszakának beköszöntéig persze még sok víz lefolyik a büszke sztálinvárosi építkezést tükröző Dunán. Szabó egyelőre nem szólhat másról, csak Sugár Divertimentójáról. Megállapítja, vonzó és emberi, azonban magába zárkózó egyéniség szólal meg benne. Kísértésbe jövünk, hogy megfordítsuk a szillogizmust: a zene azért vonzó és emberi, mert magába zárkózik. Mintha a harmincadik életévét még be sem töltött szerző vonósdarabja az ártatlanság megőrzését tűzné ki legfőbb célként ama szörnyűségesen nehéz helyzetben, amibe a legújabb kori magyar zenetörténet, a világ zeneszerzésének háború utáni konfliktusai, és az új, politikai esztétika nyomása a fiatal és középkorú zeneszerzőket sodorták. Az ártatlanságot őrzik a miniatűr formák: az öt tétel közül négy elzárkózik a nagyforma kalandja és felelőssége elől. Így tesz a szonatinaformájú, világos *a* alaphangnemű nyitótétel, a maga nyugodt, közepesen lassú tempójú, a mélyből a magasba énekelve felemelkedő, bartóki magyar hangközökből épülő dóros főtémájával, a kecses, pentatonos melléktémával, a kicsiny feldolgozás után pengetett-átszellemült dúrakkordkísérettel gazdagított reprízzel. Feltűnik, mily szerény, szinte korlátozott a kifejezés ambitusa mindkét lassú tételben – a parányi, fájdalmas másodikban, s leheletnyi, szentimentálisan egyszerű dalt éneklő negyedikben. A második tételben (és a robusztusnak, táncosnak szánt harmadikban) nyilvánvalóvá válik a bartóki Divertimento ihletése. Ami a negyediket illeti, ezt legfeljebb egyes fordulataiban mondhatjuk bartókosnak, de nem karakterében. Az érett Bartókot sohasem kísértette meg a szűzies, vagy inkább gyermekies lírába való visszahátrálás; annál közelebb áll e hang Szabó Ferenc egyes lírai megszólalásaihoz. A finálé a legnagyobb terjedelmű, kidolgozásában legigényesebb tétele Sugár Rezső 1948-ban komponált Divertimentójának. Rondóformáját energikus motívumok, bőven adagolt ellenpontos játékok, élénk vonósszínek töltik ki. Tánc és munka ritmusa és éthosza hangzik ki a zenéből; Szabó Ferenc valóban csak a pátoszt hiányolhatta belőle.

Mint az előadói beszéd minden részlete, a divertimento mint pártszerűtlen zene elleni támadás is nagy hullámokat kavart. Kadosa Pál a divertimentókérdésben magáévá tette a Szabó képviselte álláspontot:

> A divertimentót mint attitűdöt nem tartjuk aktuálisnak. A rezerváltsága és az élettől való elvonatkoztatottsága az, amit nem tartunk helyesnek. A zenei hétnek perspektívát kell adnia, tükröznie kell életünket, harcunkat, szocialista hazaszeretetünket az új haza iránt és forradalmi romantikánkat, amivel harcolni akarunk. Ezt nem tennénk, ha divertimentókat írnánk.

Ezután történeti visszatekintés következett: az egész divertimentóhullámban nem egészen vétlen az egykori Művészeti Tanács, amely 1947–1948-ban kifejezetten buzdított a divertimento komponálásra. Szabolcsi ezt a törekvést a maga korában nem ítélte hibásnak:

> Itt van még a divertimento és szerenád probléma. Az 1947-es kezdeményezés helyes volt: a hang megkönnyebbülését jelentette a zeneszerzőknek. Ma is a fiataloknak, vagy azoknak, akik még ott tartanak, mint a nagy többség 1947-ben, személyes jelentősége van, az első problémák megoldását segíti, a hang megkönnyebbülését, áttörté válását, segíti, hogy a szerző utat találjon az emberekhez.

Ránki György ráduplázott:

> A divertimento szerintem erősen aktuális műfaj. Nemes szórakoztató zenét kell írnunk a dolgozóknak, és ez az. Ha baj van vele, akkor nem szórakoztató. Jó, egészséges divertimentókra szükség van. Azért merem ezt mondani, mert 1947-ben, amikor divertimentók írására szólított fel a Művészeti Tanács, én szocialista kantátával kísérleteztem. Most szeretnék gyönyörködtető divertimentót írni a dolgozó népnek.

E tanulságos és gerincesnek tetsző állásfoglalásoknak volt egy szépséghibájuk: a bátor nyilatkozatok hetekkel a nyilvános vita után hangzottak el, a Zeneművész Szövetség Szabó Ferenc távollétében megtartott decemberi elnökségi ülésén. Holott az eredeti elképzelés szerint a zeneszerzőknek magán a plénumon kellett volna a kritika és önkritika szellemében hozzájárulniuk a vitás esztétikai kérdések tisztázásához. Hogy megvalósult-e e zenepolitikai célkitűzés? Olvassuk, az egyik illetékes, Kadosa Pál hogyan foglalta össze a plénum vitáit:

> A vitákkal kapcsolatban meg kell állapítanunk, hogy messze nem tartunk ott felkészültségben, tudásban és hajlandóságban ezen a vonalon, mint a reprodukcióban és produkcióban. A megbírált művek szerzői nem reflektáltak a kritikákra.

Szabolcsi hozzáfűzte:

> Kritikai módszerünk rossz volt. A kritika befejeződött egy-egy csoport kritikájával egy-egy műről és erre nem feleltek mások, a szerzők nem tértek vissza a kritikára.

Ránki György, a realista óvatosan ugyan, de határozottan kimondta azt is, mi állította a legmagasabb gátat a tárgyilagos vita kialakulásának útjába:

> Az egész vita rossz szervezésének, menetének egyik oka talán az, hogy Szabó Ferenc kitűnő összefoglalója az elején hangzott el.

Vagyis *Roma locuta, causa finita.*

*

Azt állítva, hogy az első magyar zenei hét előadásaihoz és hangversenyeihez kapcsolódva nem alakult ki vita, a nagytiszteletű elnökség tagjai meglehetős egyoldalúan írták le a plénum történéseit. Vita valóban nem alakult ki, mert ami kialakult, az jóval több volt, mint vita. Akadt ugyanis egyetlen gerinces személyiség, aki nyilvánosan szembeszállt a Szabó képviselte esztétikai doktrínával: Járdányi Pál. Ahogy a konfessziótól független, örök liturgia szabálya megköveteli, három ízben is megszólalt a plénum vitáin, és mindháromszor ellene mondott az ördögnek. Fellépése kesztyűt dobott a parancsesztétika arcába, megdöbbentette a keveseket, akik azt elvből képviselték, és megszégyenítette a többséget, aki meghunyászkodva kitért előle, behódolt neki, vagy éppen mimikriszerűen átvette szóhasználatát. Mellékes, vajon az első, vagy a második kategóriába tartozott-e Péterfi István, az érdemein messze felülértékelt zenekritikus, szövetségi elnökségi tag, aki a plénum utólagos, decemberi értékelésén a félelemtől szűkölve intette a

Zeneművész Szövetség elnökségét, ne engedje kialakulni azt a látszatot, mintha „az Elnökség nem azonosítaná magát teljesen azzal a vonallal, amelyet a művészetpolitika képvisel. [...] Ne maradjunk abban a színezetben, mintha védenénk Járdányit: aki szelet vet, vihart arat." Valóban vihart kavart a Járdányi-ügy, amely a magyar zeneélet más viharaitól eltérően azzal fenyegetett, hogy kicsap a közmondásos pohár vízből. Járdányi hozzászólásaival kezdetét vette a harc a zenei gondolkodás autonómiájának visszaszerzéséért, azért az öntörvényűségért, aminek megőrzésére Bartók és Kodály évtizedeken át kényesen ügyelt, és amit a moszkvai szél hajtotta kommunista futóhomok a negyvenes évek második felében betemetéssel fenyegetett – Járdányi megszólalásáig mindenki azt hihette, örökre. Péterfi maga is kimondta ezt, noha negatív előjellel:

> Járdányi felszólalásában élesen hangsúlyozta művészeti álláspontját. Ott, azon a helyen és módon ez súlyos politikai hiba volt. Ma *csak* esztétizálni nem lehet. Ilyen csak-esztétikai kijelentések félreérthetők, ezért kell a művészetpolitikai irányt is látnunk, s akkor nem fordul elő, hogy rossz a dolgok visszhangja.

Miről is alakult hát ki a heves vita, amelynek során váratlanul ily éles ellentétek kerültek napvilágra? Központi kérdésként merült föl: miben lássa a kortárs zeneszerző a követendő, meghatározó magyar zenei hagyományt. Említettük már, évtizedek konszenzusa után azért vált újra vitatott és vitatható kérdéssé a múlt szerepe a jelen zeneszerzésében, mert a zsdanovi esztétika képviselői megkísérelték beoltani a magyar zenei gondolkodásba a 19. századi zene politikai felhangoktól színezett kultuszát. A szovjet zeneideológia dekadenciaellenességét a hazai mamelukok 1949/1950 fordulóján a bartóki hagyaték modernizmusa elleni támadás formájában telepítették át magyar viszonyok közé. A Bartók és a Bartók-követők elleni támadás együtt járt az elhatárolódással a régi paraszti népzenétől, mivel az nem fejezte ki a szocializmust építő nép optimizmusát. A szocialista realista esztétika a 20. századi nyelvújítók helyett a 19. századi hagyományhoz irányította a zeneszerzőket; abban kellett keresniük a forradalmi romantikus stílus megvalósításához elengedhetetlenül szükséges eszközöket, elsősorban a programszerű nagy szimfonikus és zenedrámai formákat, s a formákat tartalommal megtöltő realista-romantikus intonációkat. E pártesztétikai elvek már meghirdetésük idején erős ellenérzéseket váltottak ki a zeneszerzők egyes köreiben, de ezeket nem fogalmazhatták meg nyilvánosan. Egy csapásra megváltozott a helyzet, midőn Szabolcsi Bence a Zenei Hét elméleti szekciójában előadta általános téziseit az intonációról, ahhoz kapcsolódva pedig a népzenéről és nemzeti hagyományról. Siessünk leszögezni, az előadás választékos irodalmi stílusa, érzékeny zenetörténeti eszmefuttatásai a lehetséges legkisebb mértékben árasztották 1951 sivatagi levegőjét. Szabolcsi mindvégig arra törekedett, hogy különböző nemzeti hagyományok egyenértékűségét hangsúlyozza, hogy a kortárs zeneszerzőket a 19. századi romantika és a 20. századi stílusújító avantgarde örökség együttes elsajátítására biztassa:

> Goethe mondotta egyszer, hogy az ember igyekezzék teljes lény lenni, vagy ha erre nem képes, csatlakozzék olyasvalamihez, ami teljes. Mi ezt oda módosítanánk, hogy a *vagy* helyébe *és*-t iktatunk: magyar muzsikus, légy teljes ember, s mint teljes művész szolgáld népedet-nemzetedet!

Járdányi Pál azonban nem Szabolcsi, hanem Goethe tanácsára hallgatott: csatlakozott valamihez, amit teljes joggal tartott teljesnek – Bartókhoz, Kodályhoz, a magyar paraszti népzenéhez –, és a 19. századi hagyaték minden értékes vonásának elismerése mellett kijelentette a Szabolcsi-előadást követő hozzászólásában:

> Kodály, Bartók, majd Lajtha és a többiek gyűjtőútjai nyitják meg a magyar népzene birodalmának kapuit. A magyar zene csak ekkor hatolhatott be népzenénk mélységeibe, csak ekkor jelenhettek meg zeneművészetünk arculatán azok a vonások, melyek minden eddigi kísérletnél és eredménynél határozottabban tükrözik a magyar nemzeti karaktert. A Bartók és Kodály által feltárt népzenei sajátosságok a magyar lélek legmaradandóbb elemeit, az évszázadok folyamán csak külsőségeiben, de tartalmában alig változó tulajdonságait tükrözik.[3]

A Bartók után következő nemzedék egyik legifjabbja nem félt hozzátenni: a mai magyar zeneszerzőnek elsősorban a bartóki–kodályi hagyományból kell merítenie, mert csak ezen az úton kerülhet kapcsolatba a magyarság zenei-lelki ősrétegével. Az ősréteggel, amit – ezt is határozottan le kívánta szögezni – dallamosság és hangrendszer tekintetében a pentatónia, a régi magyar népzene ötfokúsága képvisel.

Ha az érvelés felszínét figyeljük, kétségeink támadnak, vajon valóban oly mély ellentét húzódott volna a kommunista és a folklorista front között? Hiszen a zenei nemzetkarakterológia eszméje a 19. században kristályosodott ki, s ugyanaz a romantika táplálta, amely a szocialista programzenei doktrínának is ősforrása volt. Ám az ellenfelek fogalmazásmódjának mélyebb elemzése kimutatja, hol rejtezett a véleményeltérés magva. Szabó Ferenc a Járdányinak adott válaszában így fogalmazott:

> Először is milyen alapon kell a kettőt nekünk szembeállítani, hogy a forradalmi hagyomány legyen-e a fontosabb, vagy pedig a nyelvi fejlődés. Mindez azzal a veszéllyel jár, hogy a fiatalság azt érzi ki belőle, hogy azt mondjuk, ne nézzétek a 19. század lelki és forradalmi mondanivalóját mint hagyományt, hanem azt tartsátok szem előtt, hogy nagyon exaktul és választékosan beszéljetek magyarul.

Vagyis Szabó, a 19. századi és a 20. századi hagyomány ellentétében a társadalmi forradalom és zenei nyelvújítás ellentétét látta leképezve. Mármost köztudottan kérdéses, vajon a magyar zenei romantika egészében forradalmi mozgalom volt-e a Szabó által sugallt politikai értelemben. Az pedig még csak nem is kérdéses, hanem bizonyos, hogy az 1950-es évek politikai állapotait csak a legelszántabb apologetika nevezhette forradalminak. Járdányi magasrendű erkölcsi és zenei integritásról tett tanúságot akkor, amikor a népzenére alapított magyar stílus valódiságára hivatkozott a szocialista esztétika álforradalmi alternatívájával szemben. Ebben az összefüggésben a magyar stílus nemzeti autonómiája és népi, autochton volta – vagyis saját földön, saját erőből kitermelt értékei – mérföldekkel közelebb állottak Európához, mint a szovjet import, amit mint művészilegtársadalmilag haladót szembeállítottak vele.

[3] *Vita az intonáció, népzene és nemzeti hagyomány kérdéseiről,* uo., 5–11.

Járdányi kiállása a plénumon jelenlévő szabadabb szellem, elsősorban az ifjúság nyílt, rokonszenvét váltotta ki. Ez aggasztotta a párt illetékeseit, mindenekelőtt Szabót, aki a plénum ideológiai rendjéért felelősséggel tartozott, s tán felelősséget is vállalt. Ráadásul az elméleti vita nem a bemutatósorozat végén, hanem menet közben robbant ki. Így aztán tanulságait Szabó beépíthette fentebb többször idézett értékelésébe a bemutatott művekről, amelyben, mint említettük, alaposan leszedte a keresztvizet a magyar zene negyvenes évek végi vezető műfajáról, a divertimentóról. Csodálnivaló-e, hogy a vezérszónok úgy ítélte meg, nem marad más hátra, mint hogy Járdányi Divertimento concertantéjának elemzését használja fel a Járdányi körül kétségkívül kialakult nemzeti front elleni elvi támadásra? Nyilvánvaló lehetett a korabeli hallgatóság előtt is, hogy a divertimentizmus elleni harc itt valóban csak ürügyül szolgált. Szabó a darabban épp az ellenkezőjét támadta, mint amit általában véve kifogásolt a közérthető divertimentókban: Járdányi művében „a szórakoztató, könnyed, játékos elem alig található meg"; horribile dictu „2. tétele határozott emberi érzést, őszinte, átérzett, mély szomorúságot fejez ki". Divertimento, amely nem játékos, sőt nagy, magával ragadó érzéseket, szárnyaló szenvedélyt fejez ki! Mi kivetnivalót lehet benne találni? Mondanunk sem kell, hogy mit: a zeneszerző „elvi síkon a zenei magyarság fogalmát kizárólag a pentaton jellegtől teszi függővé, s ezáltal akarva-nem akarva egy reakciós, haladásellenes zenei fajelmélet szócsövévé válik".

A tragikus mellékzöngéjű fajelmélet szó kimondásával Szabó az ügyet visszavonhatatlanul kivitte a zene területéről, sőt, a plénum szűk kereteiből is. A Szabad Nép elrettentésül leközölte Járdányi hozzászólását, és Asztalos Sándor a Szabó Ferenc által a vita során megütött minősíthetetlen hangon kommentárt is fűzött hozzá. Járdányi erre egy későbbi ülésen védekezésképpen újra felolvasta eredeti hozzászólását, mire „reakciós" tüntetés tört ki mellette. A fiatal zeneszerző ezután lemondott tagságáról a Zeneművészek Szövetségének elnökségében. Ilyen körülmények között ült össze az elnökség már említett értékelő ülése. A hozzászólások közül Tóth Aladár perdöntő szavait idézzük. Általános sztoikus nyugalmát levetkezve mennydörögte:

> Azok a hibásak, akik hagyták ezt a tiszta embert kisajátítani a reakciónak, s könnyelmű kritikával ajándékoznák oda az ellenfélnek. Nem vagyok hajlandó Járdányit odaadni a reakciónak, mert nem oda tartozik, mert a mienk, mert tisztességes és tehetséges és a magyar zeneéletnek szüksége van rá. Nem volt politikus, ahogy Járdányit kiszolgáltattuk. Nekünk annak idején küzdenünk kellett olyan tendenciák ellen, amelyek Bartókot limonádé hazafias színben akarták feltüntetni. Járdányinak joga van félni, hogy olyan zenészgeneráció alakul ki, amely elfelejti Bartók és Kodály hagyományait. Igaz, hogy egyéni dolgom, mi a véleményem Erkelről és Lisztről, de helytelen, ha úgy nézem Erkelt és Lisztet, mintha Kodály, Bartók nem is lett volna. Valóban kialakultak Kodályos klikkek, akik kisajátították Kodályt. De Járdányi úgy tud epigon lenni, hogy nem Kodály és nem Bartók klikk. Ez mutatja értékét. Akik úgy tudnak Kodály és Bartók után utódok lenni, hogy soha nem csinálnak ebből szervezetet, akkor jól csinálják. Ez szent meggyőződésem, és azt hiszem, hogy azzal használok a zeneélet munkájának, ha ezt elmondom.

Tóth Aladár érzelemtől fűtött szavait perdöntőnek vehetjük. A korzsargonnak tett engedmény, hogy a reakciót mint szervezett ellenerőt emlegeti. Nem azért teszi, mintha a reakció valóban létezne a magyar zeneéletben, és arra használta volna a plénumot, hogy zászlót bontson. Reakción az *egykor volt* reakciót érti, az európai és magyar közelmúlt történelmének ama sötét árnyát, amit a Járdányi-vitában, a Járdányi-érvek kapcsán egyesek rosszhiszeműen felidéztek. Tóth Aladár egyértelműen kimondja, Járdányi nézetei nem a múlt hagyatékát elevenítik föl; ha hívnák, sem állna a fajelmélet hitvallói közé. Alkatánál fogva nem állna közibük – képtelen lenne rá. Tegyük hozzá, amit Tóth Aladárnak talán csak tudattalanja súg: ugyanúgy képtelen lenne rá, ahogyan képtelen ellentmondás nélkül elfogadni azt is, amit a jelen „pentaton-klikkek"-nél nyomasztóan hatalmasabb szervezetei követelnek a művésztől.

L'AFFAIRE BÁRDOS

Már az I. Magyar Zenei Hét 1951. október 5-i műsorválogató ülésén felmerült a Zeneművészek Szövetségének elnökségében zenepedagógiai művek hangversenyszerű bemutatásának gondolata, de aztán a megfontoltabb tagokat elijesztette a sok apró darab végighallgatásának kevéssé csábító kilátása. Ám az ötletet nem temették el mindörökre. 1952. január 18-án, a rendszeresen megtartott szakosztályi beszámolók egyikén Sándor Frigyes, a pedagógiai szakosztály elnöke arról tájékoztatott: a tömegzenei szakosztállyal együtt elhatározták,

> hogy márciusban vagy áprilisban egy miniatűr plénumot rendeznek, amikor is délelőtt bemutatják a darabokat az ifjúsági együttesek előadásában, délután pedig vitát rendeznek az elhangzott művekről és az ifjúsági zene legfontosabb kérdéseinek megválaszolásáról. Remélik, hogy ez arra jó lesz, hogy mozgásba hozza ezt a területet. Szeretnék megmutatni a szerzőknek, mi az, ami kell, és élő kapcsolatot akarnak teremteni köztük és az ifjúság között.

Márciusban már két hangversenyről beszéltek, áprilisban pedig kijelölték az előadói beszéd, illetve – a tervszerűség szempontjának megfelelve – a spontán hozzászólások témáit: mi a szerepe a szocialista társadalomban az ifjúság zenei nevelésének, az intonáció kérdése az ifjúság zenéjében (hagyományok, realizmus), az amatőr kórusok problémái, az ifjúsági zenekarok kérdése, a tömegdal és menetdal kérdéseiről stb. Vitavezetőnek egyhangúan Vass Lajost választották, „aki erre rendkívül alkalmas". A Szövetség tagjai mindent elkövettek a sikerért, folyamatosan ellenőrizték „a hangversenyekre készülő együttesek munkáját", és október 16-án elégtétellel állapíthatták meg: „a hangversenyek iránt nagy érdeklődés nyilvánul meg, olyan sok a jegyigénylő, hogy nem is tudunk minden igényt kielégíteni." Tekintettel a zenepedagógia és kórusmozgalom tömeges létszámára, valamint mindkettő nagyszerű magyar hagyományaira, a figyelem több volt, mint érthető.

1952. október 23. és 26. között le is bonyolították az Ifjúsági Zenei Napokat. A hangversenyekről nem ismerünk hangulatjelentést, a „nagy" plénum mintáját követő vita jegyzőkönyvéből azonban csak úgy ordít: időpontjához, a depresszív Rákosi-korszak legdepresszívebb évének őszéhez illőn az esemény rászolgált a szocialista magyar zenei élet legeslegdepresszívebb rendezvényének címére. A rossz hangulatot elsősorban a futilitás érzete idézte elő. Ez részben a dolog természetéből következett. Szakmának és közönségnek nem kínált különösebb élvezetet több napon át azon műfajok termését hallgatni, amelyek hagyományosan az ifjúság serdületlen korosztályaihoz szólnak: hangszeriskolák, pedagógiai célú darabok, iskolai hangszer-együttesek, énekgyakorlatok, gyermekkari irodalom. Ám a lépten-nyomon kiütköző zenei vérszegénységnél is súlyosabban érintette az egybegyűlteket, hogy az elhangzott művek többségében nem volt

semmi emfatikus értelemben „ifjúsági". Bár a népi kollégiumokat 1949-ben felszámolták, ekkor talán érződött még valami a sokat emlegetett *fényes szellők* fuvallatából, s ha igaz is, hogy a feltörekvő ifjak jelképes háború utáni indulója Jankovich Ferenc lendületes verselménye mellett elsősorban népi eredetű dallamának köszönhette popularitását, azért jó néhány új tömegdalt is kedvvel énekelt és hallgatott az ifjúság. Zenészek és művelődéspolitikusok az ötvenes évek elején tehát táplálhattak még bizonyos illúziókat. Azonban mire az ifjúsági zenei plénumot megszervezték, a politikai tömegzene kártyavára csöndben összeomlott. Elsősorban e fölismerés jegyében vonta le a következtetést a belső kényelmetlenség külső jeleitől kísérve ledarált vitaindítója végén Vass Lajos, a Zeneakadémiát frissen elvégzett ifjú karnagy: néhány sikeres úttörőindulótól eltekintve e néven nevezhető új magyar ifjúsági zene nincs. A nyomasztó diagnózist rejtjeles módon már a bevezetőben megelőlegezte, amikor is mintegy önvédelemből a pártzsargon pozitív nyelvezetébe burkolva deklarálta, nem is kell, hogy legyen külön ifjúsági zene, hiszen annak feladata „alapjában véve nem lehet más, mint az úgynevezett »felnőtt« zenéé: a szocialista ember ábrázolása".[1] Ezt nem hagyhatták szó nélkül az ifjúságért politikailag felelős intézmény jelenvolt képviselői, amelynek Vass e „mossuk kezeinket" gesztust tulajdonképpen címezte: a Dolgozók Ifjúsági Szövetsége, betűnévvel DISZ két hivatalnoka.

Az I. Magyar Zenei Héten zajlott politikai-esztétikai pankráció lényegében nem lépte át a muzsikusszakma határát. Nem elég, hogy a naivak bánatát s a beavatottak ingerültségét kiváltva a „nép" távol maradt a hangversenyektől, még inkább a vitától – messzemenő érdektelenséget mutattak a felsőbb hatalmak is. Csak a Népművelési Minisztérium képviselői jelentek meg, de a korabeli megnyilatkozások tanúsága szerint ez az intézmény, illetve illetékes főosztálya a pártállamban pusztán bürokratikus feladatokat látott el, és a pofozó báb szerepét játszotta, ha a Központ elégedetlen volt a kivitelezhetetlen ideológiai döntések kivitelezésével. (Talán a magasabb pártfunkciók birtokosainak közönye vitte rá Asztalos Sándort, hogy a Járdányi-ügyet a Szabad Nép nyilvánossága elé rángassa, a Szövetség érzékenyebb tagjainak elszörnyedésére.) Az ifjúsági bemutatón korrigálni akarták az egy évvel korábbi mulasztást. Egy sztálinvárosi ifjú káder személyében a vitán felléptettek *egy lányt a népből,* és főszerepet osztottak Várhegyi Györgyre, a DISZ Központi Vezetőség harmincéves titkárára.[2]

A DISZ és a Magyar Zeneművészek Szövetségének liaisonja a barátság jegyében kezdődött. Az Új Zenei Szemle szerkesztői nem mulasztották el, hogy a lap 1950. júniusi számának első oldalán – a kongresszusokhoz, szervezetekhez és a nép különböző rangú és rendű atyáihoz intézett, lojalitást kifejező üzeneteknek fenntartott kiemelt helyen – a magyar zeneművészek nevében üdvözöljék a dolgozó ifjúság azon frissiben megalakult szövetségét. A lelkes köszöntést jól felfogott érdek is motiválta, ha nem kizárólagosan az táplálta (ne legyünk cinikusak). A sztálini műszak euforikus hangulatának kiváltásához nagyban hozzájárult, hogy a szocializmusnak nevezett neofeudális rendszer a hatalomra kerülését követő első hónapokban Magyarországon soha nem látott repre-

[1] Vass Lajos vitaindítóját és a hozzászólásokat a helyszínen felvett jegyzőkönyv alapján kivonatosan közli az Új Zenei Szemle 3/11 (1952. november), 2–17.

[2] Várhegyi Györgyöt a DISZ vezetőségében eltöltött évek egy életre kiábrándították a mozgalmár funkcióból. 1956-tól általános iskolai, majd gimnáziumi tanárként működött, később kimagasló jelentőségű pedagógiaelméleti munkásságot fejtett ki.

zentációs igényeket támasztott a művészetekkel – nem utolsó sorban a zenével – szemben, s ez nemcsak megtiszteltetéssel, de pengő forintokkal is kecsegtetett. „Nap-nap után találkozunk zeneszerzőknél eddig szokatlan panasszal: nem tudnak elkészülni rengeteg megbízásukkal" – ujjongott Mihály András a hivatalos zenelap első számában;[3] de hát némi többletjavadalomért mely zeneszerző ne lépett volna lelkesen Pióker Ignác nyomába? Még mindenki emlékezetében elevenen élt a diadalmas budapesti VIT – Világifjúsági Találkozó – élménye, s vele a politika által sugallt illúzió, hogy az ifjúság fő feladta az új világban nem más, mint szakadatlan dallal, tánccal kifejezni a szocialista életörömet. Várható és elvárható volt, hogy az egész dolgozó ifjúságot tömörítő szövetség nem fog fukarkodni a megbízásokkal, ha arról van szó, hogy a fiatalok tömegeinek legyen az előírtnak megfelelő intonációjú és tartalmú dalolni- és táncolnivalója.

A DISZ mint megrendelő képviselője tehát jelen volt a plénumon, és úgy lépett föl, mint aki állásánál fogva hitelesen közvetíti a magyar ifjúság véleményét a bemutatott művekről, a szerzőkről, és általában véve a magyar ifjúsági zene egészéről. Várhegyi fejtegetéseinek nagy része fölött hamar napirendre tért volna a plénum szűk körű hallgatósága, ha egyik részletével nem robbantja ki az időszak zeneéletének egyik legnagyobb, a tárgyilagosan gondolkodó zenészközösség öntudatát leginkább sértő nyilvános botrányát, amelynek joggal adhatjuk azt a címet: *L'affaire Bárdos.* Korabeli dokumentumok figyelmes olvasója ugyanis érzékeli, hogy ugyanúgy, mint a fogalmat a 19. század végén megteremtő rossz emlékű Dreyfus-affér hátterében, ezen ügy mögött is tágabb körök, nagyobb csoportok diszkreditálásának szándéka rejlett. Várhegyi az ifjúsághoz illőnek vélt közvetlen *no-nonsense* stílusban nyomban fel is tárta e tágabb hátteret. Először is Vass Lajos elkerülő manőverét kérte ki magának: az ifjúságnak „sajátos gondolat- és érzésvilága van", mely sajátos nevelési feladatokat ró az ifjúságnak szánt művészetekre. Kérdi ő, és joggal: „teljesíti-e új zeneművészetünk az ifjúság és a gyermekek nevelésében ezeket a feladatokat?" Retorikus kérdésére akkor és ott csak egyféle választ adhatott: „Még nem megfelelően teljesíti." A hiányt legelőbb – avagy nem fejtől bűzlik a hal? – Kodálynak hánytorgatta fel, mézesmázos hangon továbbítva az „ifjúság" szerény óhajtását a Mesterhez, kinek jelenlétét nem bizonyítja korabeli adat:

> Az ifjúság szeretete Kodály zenéje iránt feljogosít bennünket arra is, hogy megkérjük Kodály Zoltánt, hogy fejezze ki mai életünket, gondolatainkat, harcainkat is. Ezt várja, és ezt kéri Kodály Zoltántól a magyar ifjúság. Hadd lelkesítsék Kodály új életünket ábrázoló dalai a magyar ifjúságot hazaszeretetre, békeharcra, fejlesszék az ifjúság nemes erkölcsi tulajdonságait, jövőbe vetett hitét, kulturáltságát, zenei ízlését.

Kodály 1952-ben megjelentette Weöres Sándor versére írt kétszólamú Békedalát, amely – nemzedékem a tanú rá – hatalmas népszerűségre tett szert az iskoláskorú népesség körében; 1953-ban nagyszabású motetta következett Virág Benedek versére: Békességóhajtás. A mulasztás bűnében tehát csak az tarthatta vétkesnek, aki „harcosabb" kiállást várt a mestertől a legyőzhetetlen béketábor frontvonalában. Zeneszerzői világhíre, személyes tekintélye, politikai érinthetetlensége, nem utolsósorban a tanítványok falanxá-

[3] *Zenepolitikai jegyzetek,* Új Zenei Szemle 1/1 (1950. május), 8–16.

nak rendíthetetlen hűsége okán Kodály egyébként is egyetlen kézmozdulattal lesöpörhette az asztalról a felelősségre vonás óvatos-körmönfont módon kérelemnek álcázott kísérletét, annál inkább, minthogy a DISZ-vezér nem konstatálhatott nála ellenséges tevékenységet. Nem így két prominens tanítványánál, mozgalmának első generációs paladinjainál, Bárdos Lajossal és Vásárhelyi Zoltánnal. Két kóruskomponista és karvezér, új műveikkel aktív szereplők a fesztiválon, kik a maguk eltérő módján és jogán, és talán nem is egyenlő mértékben, de – ezt napnál világosabban mutatták maguk a plénumon történtek – megkérdőjelezhették, sőt alááshatták a rezsim igényét az esztétikai és irányítási hegemóniára a kórusirodalomban és -mozgalomban. Kiválóan alkalmas figurák, hogy az ellenük indított offenzívával megrendszabályozzák az egész zenei tömegmozgalmat, amely a Bartók Béla Szövetség felszámolása óta voltaképpen központi irányító szervezet nélkül maradt – a Szövetség helyébe állított Népművészeti Intézet már nevével is elárulta, hogy nem lép fel „szervezeti" ambíciókkal. (Félig-meddig suba alatt annál komolyabb figyelmet szentelt az autentikus folklór gyűjtésének és tanulmányozásának.)

Aki átélte a kommunista ideológia heveny időszakát, emlékezhet: az uralkodó irányzat mindig a jobb-, illetve baloldali elhajlók – revizionisták, illetve szektások – közötti kvázi politikai arany középként határozta meg önmagát. Ezt a modellt képezték le afféle művészetpolitikai bírálatok is, amelyek típusához a kórusmozgalom nagyjainak címzett DISZ-kritika tartozott, persze az ifjú, képzetlen és a bírált személyek politikai-eszmei elhelyezkedésével kapcsolatban tökéletesen tájékozatlan mozgalmi gárdisták kezdetleges megfogalmazásában. Így történhetett, hogy Vásárhelyi Zoltánt, aki 1946 óta a munkáskórus-mozgalom vezéralakja volt, 1949-ben Kossuth-díjat kapott, akire rábízták a megszüntetett egyházkarnagy-képző romjain alapított karvezetés szak irányítását a Zeneakadémián, s aki zeneszerzőként is igyekezett követni az esztétikai fővonalat, egészen a szocialista szimfónia megalkotásának kísérletéig – ezt a Vásárhelyi Zoltánt Várhegyi a „jobboldal" képviselőjének színében tüntette föl. Nem hinnénk ugyanis, hogy a szemlén bemutatott kórusművében megfigyelt „pesszimizmust" abban a korban bárki „baloldali" jelenségnek tekintette volna. Vásárhelyi népdalfeldolgozásáról imígyen szóla Várhegyi:

> Vannak olyan népdalfeldolgozások, amelyek pesszimizmust, melankóliát, fájdalmas hangulatot fejeznek ki. A mi népünk, ifjúságunk érzelmei, gondolatai optimisták, szabad, boldog az élete, napfényes a jövője. A pesszimizmust tükröző népdalfeldolgozások megzavarják a fiatalok öntudatát. [...] Vásárhelyi „Ország őrizője" című kórusának és a hozzá hasonló pesszimista daloknak romboló, pacifista hatásuk van.

A beavatatlan szónok olyan szent elszörnyedéssel rótta föl, hogy a zeneakadémiai karvezetőképző hallgatói lelkes éljenzéssel fogadták a „romboló, pacifista" hatású Vásárhelyi-karmű előadását, mintha az Ellenség lólábát pillantotta volna meg kilógni a fiatalok lódenkabátja alól. Holott az ünneplés nyilvánvalóan nem a darab „pesszimizmusának", hanem a tanárnak, a karvezetés tanszak közkedvelt vezetőjének, a kiváló kórusnevelőnek szólt.

Ha Vásárhelyi jobbra tolódott, ellentettjének kötelességszerűen el kellett foglalnia a baloldalt – még ha e pandant Bárdos Lajosnak is hívták. Holott Bárdos kiléte, múltja és jelene még a DISZ berkeiben sem lehetett ismeretlen. Semmi kétség: a zenekultúrában ő volt a kommunista hatalomátvétel legprominensebb és legsúlyosabb csapásokkal sújt-

tott áldozata. Személyiségében a *vita activa* keresztény eszménye testesült meg; ennek jegyében kezdte el huszonévesen szolgálni a magyar egyházzene és a világi kórusmozgalom megújításának ügyét. Nagyszerű eredményei közismertek voltak, ahogy az is, hogy az eredmények nagy részét 1949/1950-ben megsemmístették (legalábbis szervezetileg). Első csapásként felszámolták az általa és Kertész Gyula által alapított és működtetett Magyar Kórus kiadóvállalatot; a világi kiadványokra rátette a kezét az állami zeneműkiadó. Második csapásként a Zeneművészeti Főiskolán megszüntették az egyházzenész képzést; Bárdost ugyan nem távolították el az intézményből, de zenepedagógiai széklábfaragásra ítélték. A cél Bárdos és a kórusmozgalom évtizedes kapcsolatának elszakítása volt; erre a kapcsolatra az Éneklő Ifjúság mozgalom, az egyházi kórusok, illetve az öntevékeny dalegyletek hálózatának felszámolása már a negyvenes évek végén rámérte a (harmadik) csapást.

Jobban mondva: a kulturális pártgépezet masinisztái azt várták, hogy a sokszoros likvidáció csapást mérjen Bárdos és a kórusmozgalom kapcsolatára. Ám Bárdos, illetve a kórusmozgalom és kóruséneklés műfajai között futó ezernyi hajszálér elszakíthatatlannak bizonyult. Ebben nem csekély érdemeket mondhatott magáénak az 1950-ben alapított Zeneműkiadó Vállalat. A „szocialista intézményrendszer" létrehozásakor az illetékesek – tanulván kommunista intézményszervezési kísérleteinek keserű tapasztalataiból a negyvenes évek végén – a vállalatok működtetésébe igyekeztek „öreg rókákat" bevonni. A Zeneműkiadó vezetésével Korvin Lászlót bízták meg. Ő zenei ismeretekkel is bírt, de jelen összefüggésben fontosabb, hogy könyvkiadói előélettel rendelkezett. Magától értődően tovább terjesztette a Magyar Kórus kiadásában megjelent népszerű karműveket, és a részben spontán módon növekedett, részben felduzzasztott kórusmozgalom igényeinek kielégítésére szorgalmasan megjelentette „bevált" szerzők semleges szövegű és műfajú új darabjait, azokét is, akik a „klerikális reakció" oszlopának számítottak. És ki számíthatott inkább annak, mint Bárdos, akinek esze ágában sem volt föladni karnagyi állását a budai Koronázó- (Mátyás-) templomban? De egymagában az állami vállalat kiadói politikája sem magyarázza meg kellőképpen Bárdos különleges státusát a magyar kóruskultúrában. Szerb Antal úgy adta meg Goethe életrajzi adatait a *Száz vers* függelékében: „Ő volt Goethe". Ugyanígy: Bárdos volt Bárdos, és ezt a legsötétebb évek művelődéspolitikusai sem felejtették el, ha a tény nem is töltötte el őket felhőtlen örömmel.

És Bárdos? Ő a maga részéről mindent elkövetett, hogy még határozottabban Bárdos legyen. Ontotta az új kórusműveket, elsősorban azon műfajban, amelynek terjesztése előtt egyelőre nem tornyosultak politikai akadályok: a népdalfeldolgozás műfajában. A kórusok és kóruskarnagyok valósággal rávetették magukat az új tételekre, és a régebbiek közül is azokra, amelyek az újakat legközvetlenebbül megelőlegezték. Ezt Sárközy István tanúsította a Bárdos-ügy egy későbbi fordulójában, melyre még visszatérünk. De tanúsította maga az ifjúsági plénum műsora is. Bárdos közkedveltségét a háttérben rejtőző irányítók fokozódó elégedetlenséggel figyelték, és a Napokat használták fel alkalmul a riadó megfúvásához. Várhegyi Györgyöt választották szócsőnek; ő pedig a feladatot fegyelmezett pártkatonaként teljesítette.

> Bárdos egyes népdalfeldolgozásainak dallamosságát elrontják az üres, öncélú külsőségek, tartalmatlan technikai fogások. A mai fiatalok érzéseitől és gondolatvilágától mély szakadék választja el az olyan torz és öncélú, vad hangzavart, mint a „Tilinkó"

egyes részei, amelyet egy jóérzésű fiatal zeneileg és szöveg szempontjából is csak úgy tud jellemezni – bocsánat a kifejezésért –, hogy zagyvaság, „halandzsa". Bárdosnak ezek a népdalai nem fejezik ki azokat az érzelmeket, amelyek szocializmust építő népünket és ifjúságunkat jellemzik. Ugyanakkor a „Sárgarépa" című népdalfeldolgozása azt mutatja, hogy Bárdos képes ezektől a torz zenei motívumoktól mentes művet alkotni. Arra kérjük Bárdost, hogy nagy tehetségével szolgálja népünk ügyét, a népdalfeldolgozások mögé bújva ne fordítson hátat a mának, ne álljon távol a mi életünktől. Jusson túl a népdal egyszerű ismételgetésén és a népi motívumok talaján állva ábrázolja gazdagon és hűen a jelent, népünk élő gondolatait és érzelmeit.

Így se jó, meg úgy se jó: ha Vásárhelyi népdalfeldolgozása rombolóan pesszimista, Bárdos kóruszenéje viszont öncélúan optimista; a kettő között a pad alá esik a ma, a mi életünk, a jelen ábrázolása. Várhegyi minden szava a belső meggyőződés hiányáról beszél – ugyan miért is ne tetszett volna az egyszerű DISZ-titkárnak az, ami kórustagok tízezreit hangolta jókedvre? Vagy higgyük el, hogy saját kútfőből merítve tett különbséget a „Tilinkó" zűrzavara és a Tréfás házasító között, amelynek szövege aztán igazi „halandzsa", igaz, a néptől származóan az. A hozzá nem értésen túl az érvek sugalmazott voltára vall, hogy a felszólamlás helyenként a kor „nagy" művészetideológiájának szatírájaként olvasható – ma. A közvetlen reakciókból látjuk, hogy a kortársak mást hallottak ki belőle. Elég volt a „torz és öncélú, vad hangzavar" emlegetése, s a szocialista zenepolitika múltjában tájékozottakban felidéződhetett a Pravda 1936-os támadása Sosztakovics ellen. A zenei *jezsovscsina* fenyegető réme indíthatta Mihály András, hogy a politikai beszéd elhangzása után rögtön szólásra jelentkezzék mint *advocatus diaboli,* vagyis az ördög – Bárdos – ügyvédje. Legalábbis a DISZ-esek így is értelmezték szándékát – az összmagyar dolgozó ifjúság másik jelen volt hiteles képviselője, név szerint Birmann Jenő, ki is kérte magának Mihály felszólamlását: „Várhegyi igenis építő bírálatot mondott" – jelentette ki –, „éppen azt, amit Mihály követelt, és amire Bárdosnak szüksége van".[4] Valójában Mihály a maga hasonlíthatatlanul tapintatosabb szóhasználatával és zenei érzékenységével nem korrigálta, hanem részletesen kifejtette, és szakmailag a maga felfogása szerint megalapozta Várhegyi elsietett és otromba offenzíváját. Mivel nem a Központi Vezetőség, csak a DISZ titkárának szavaira válaszolt, vette a bátorságot, és kijelentette: elfogadhatatlan a stílus, amelyet az előtte szóló Bárdossal szemben megengedett magának. Bárdos ugyan nem mindenben méltó folytatója Kodály forradalmiságának, de mégiscsak a magyar kórusmozgalom vitathatatlanul legjelentősebb alakja, kinek személye és művei megkerülhetetlenek: „az, hogy ebben az országban ifjak ezrei ajkán magyar dal csendült, elválaszthatatlan Bárdos munkájától". Annál inkább foglalkozni kell a Bárdos-kérdéssel, mely igenis létezik, „éget és feltétlenül megoldásra vár". Felmerült már az I. Zenei Hét vitái során, de akkor csak célozgattak („célozgattunk") rá, s ez „a megoldást nem segítette elő, inkább elodázta". Mi hát a baj?

Bárdos újabb műveiben világosan érződik egy alapvető tévedés: az a tévedés, hogy ez a mai kor minél virtuózabb, minél izgalmasabb kórusműveket kíván. [E művei] mondhatnám irányzatot jelentenek kórusirodalmunkban. [...] De mivel aratnak

[4] Székely András szíves közlése szerint azonos Bors Jenővel, a Hungaroton hanglemezgyár későbbi igazgatójával.

sikert ezek a művek? Az a véleményem, hogy itt elsősorban bizonyos vidámságról van szó. A vidámság forrása Bárdos darabjainál az, hogy az eredeti népdalszöveg esetleges, véletlen szójátékait rendkívüli módon kipointírozza. A másik forrása a sikernek a darabokban rejlő virtuóz elem. [Ez pedig] az igazi mély emberség kikerülésének útjára való csúszást jelenti, a közönség számára léha szórakozást [...] egy idő után feltétlenül a zenétől való elfordulást.

Bárdost nem szabad elveszíteni – konkludált Mihály –, hanem rá kell vezetni a helyes útra, „a marxizmus–leninizmus, a szocializmus építésének igazsága" szellemében, melynek a hozzászóló és társai büszke letéteményesei.

A plénum folyamán a Bárdos-ügy vélhetően nem került többet a nyilvános napirendre. Már a jelenvoltaknak feltűnhetett, amit az utókor meglepetve észrevételez: hozzászólásában Szabó Ferenc egyetlen szóval sem tért ki rá. De ami késik, nem múlik. Sokak számára talán váratlanul, Szabó az Új Zenei Szemle 1953. januári számában elvi cikkben tért vissza az ifjúsági zenei napokra: Zeneművészetünk időszerű kérdései az Ifjúsági Plénum tanulságainak tükrében.[5] Az írd és mondd ötoldalas filippika, amelynek modorát és tartalmát hatvan év távolából sem nevezhetjük másnak, mint alantasnak és alattomosnak, napnál világosabbá teszi: az illetékes névtelenek októberben nem a hallottak nyomán, hanem előre megfontolt szándékkal sújtottak le újólag a magyar zeneszerzőkre az ideológia bunkójával.

Nem puszta stiláris fogásként említünk többes számban „ideológusokat". Arra vonatkozó dokumentumot ugyan nem ismerünk (talán csak egyelőre), hogy Szabó Ferenc bármikor közvetlen, szóbeli vagy írásbeli utasítást kapott volna a párt ideológiai és művészetpolitikai centrumától, haladéktalanul adaptálja az éppen időszerű jelszavakat a zenei közeghez – de ilyesmire nem is volt szükség. Szabó honi kommunista kartársainál régebbi keletű és szilárdabb indoktrinációja elégséges volt ahhoz, hogy mintegy ösztönösen közvetítse a párt időszerű irányelveit a muzsikusközösséghez – nem csupán általános zenepolitikai kijelentésekben, de egyes konkrét zenei elemzésekben is. Mint a direktívákat kiadó centrum tézisei, az ő bírálatai és irányjelzései is csak látszólag célozták egyes esztétikailag kifogásolható kulturális és művészeti jelenségek helyesbítését vagy felszámolását. A valós cél mindig a művészeti és művelődési szimptómák hátterében felfedezett vagy felfedezni vélt azon társadalmi tendenciák elfojtása volt, amelyeket a politikai hatalom a maga szemszögéből veszélyként értékelt.

Szabó cikkében világosan kitapintható, hogy az időszerű pszeudo-esztétikai feddés milyen művészetpolitikai célokat szolgált, illetve – tudván-tudatlanul – a társadalmi-kulturális helyzet milyen változásaira reagált. Kategóriáit az ifjúsági napokkal egy időben zajlott, Révai József által irányított „irodalmi vita" fogalomrendjéből kölcsönözte. Révai a párt örök kétfrontos harcának szellemében úgy határozta meg a szocialista realizmus fából vaskarikájának megteremtéséhez vezető arany középutat, hogy az irodalomnak kerülnie kell a „sematizmus" veszélyét, de közben nem szabad feladnia a „magas eszmeiség"-et – vagyis úgy kell a valósághűség látszatát keltenie, hogy az ábrázolás a szocialista eszmék győzelmének távlatába illeszkedjék. Szabó Ferenc egész zeneszerzői munkásságát a szocialista realizmus megvalósításának szolgálatába állította, így aztán fel sem merült benne a gondolat, hogy a „sematizmus" és „eszmeiség" kettősségének ze-

[5] Új Zenei Szemle 4/1 (1953. január), 1–5.

nei konkretizálása önmagában véve vitatható lehet. Ellenkezőleg, úgy látta, a kommunista esztétikai kurzus legújabb terminológiája segítségével *magasabb elméleti síkon* általánosíthatja negatív véleményét, amelyet az I. Zenei Hét vitájában a divertimentizmus és pentatónia, tágabban a 20. századi magyar zenei folklorizmus esztétikája és annak képviselői ellen a rá jellemző vehemenciával kifejezett.

Szokásához híven most sem riadt vissza a test test elleni küzdelemtől, és célszemélyek egész csoportja ellen indított frontális támadást. Felsorolta Maros, Ligeti, Vavrinecz, Járdányi, Vásárhelyi, Bárdos nevét, és kijelentette, „amit az utóbbi időben népdalfeldolgozás címén újat hallottunk tőlük, majdnem kivétel nélkül az eszmeiségért vívott harc felszámolását jelentette". Beismerte, „a sematizmus és a zenei öncélúság ellen folytatott harc természetesen próbára teszi zenei egységünk teherbíró képességét", de úgy látta, vállalni kell a kockázatot, mert ha a szocialista realizmus „magas eszmeisége" nem érvényesül egységesen a teljes magyar zeneszerzésben, az „a régi népies-urbánus ellentét zenénkben való újjászületését eredményezheti". (Ezzel nem mondott újat: az 1951-es Járdányi-vitában a „reakciós, haladásellenes zenei fajelmélet" feltámadását vizionálta.)

A zenésztársadalomnak nagy szüksége volt a határozott iránymutatásra, hiszen Szabó pontosan látta, hogy a „Szövetség tagságának a zöme a DISZ fiataljainak részéről elhangzott kritikát helytelen módon fogadta". Kiviláglott, hogy a zenei egység máris gyenge lábakon állott, különben a tagok között nem találkoztak volna olyanok, akik „a DISZ kritikáját nem becsületes szándékú zenei klikkharcok manőverének igyekeztek feltüntetni". Ennél is sokkal súlyosabb eretnekség vétségébe estek azok, „akik szerint a DISZ képviselőinek véleménye nem népünk ifjúságának általános véleménye". Szabó bizonyára észre sem vette, hogy a támaskodóknak címzett ellenérvében valójában elismerte igazukat. A DISZ igenis az ifjúság élcsapata – mennydörögte –, s ha vannak az ifjúságnak olyan csoportjai, amelyek nem értenek vele egyet, azok elmaradottak, „nem egyszer az osztályellenség uszályában sodródnak". Vagyis valójában megnevezte ama létező társadalmi rosszkedvet, amely a plénumon, az irodalmi folyóiratok lapjain és egyéb fórumokon zajló viták fenyegető hátterét képezte: az „osztályellenség" falra festett ördöge az 1952-re tagadhatatlanná vált szocialista rendszer vélt vagy valódi társadalmi bázisának rapid erózióját, a társadalom kiábrándultságát allegorizálta. Nyilván még kevésbé tudatosította, hogy a következő mondattal koncedálja, az „eszmeiségért vívott harc"-ot feladó zeneszerző-iskola népszerűsége arra vall, hogy magyar kóruskultúra egésze az *osztályellenség uszályában sodródik:*

> Ezért [...] volt helyes a Plénum vitáján felvetni a Bárdos-problémát, jobban mondva a Bárdos-iskola problémáját, mint olyant, ami Bárdos személyén túlmenően hovatovább kóruskultúránk egyik legaktuálisabb problémájává növi ki magát.

A „probléma"-halom nagyságát tükrözte a cikk záró fordulata. Szabó ugyan a rá mindenkor jellemző tapintatlansággal „degradálónak" nevezte kartársa akkori művészi irányát, mégis valósággal könyörögve kérte Bárdost, esküdjék fel a szocialista realizmus zászlajára. A megalázkodó gesztus sejteti: a felhívás tétje valójában sokkal több volt, mint Bárdos zeneszerzői lelkének megmentése a lefokozástól. A kommunista ideológia lényegileg mágikus társadalomirányítási felfogásához híven Szabó mintha titkon abban bizakodott volna, hogy ha Bárdos a szocialista realizmus szolgálatába szegődik, akkor a szocialista realizmus – lesz.

Sem Szabó, sem mások nem sejthették, hogy a Bárdos-ügyhöz 1953 januárjában nyilvánosságra hozott patetikus hozzászólására a kortársak nagyon rövid idő múlva a kínoskomikus *esprit d'escalier* megnyilvánulásaként fognak tekinteni. Pedig így történt: a Sztálin hetvenedik születésnapja alkalmával emlegetett „külső hatás", amely a kortörténész mezét öltött pártzenészek diadaljelentése szerint a szocialista realista magyar zene születését eredményezte, alig több mint három évvel később Sztálin halála formájában jelentkezett, és a zeneszerzői gyakorlatban mondhatni hónapokon belül a szocialista realista stílus és eszme kimúlásához vezetett. A párt művészet- és művelődéspolitikai doktrínájának összeomlására ugyan még jó néhány évet-évtizedet kellett várni, ám attól fogva, hogy Nagy Imre nyilvánosságra hozta kormányának programját, a művészetirányítás gyakorlata gyors ütemben pragmatizálódott. A következmények tudvalévőleg nem mindenben vívták ki a művészi zene termelőinek megelégedését, a kórusmozgalom deregulációja azonban életmentő beavatkozásnak bizonyult.

Évtizedek távolából Bárdos úgy nyilatkozott az 1952 őszén átnevelésére indított kampányról: attól való féltükben, hogy nélküle az egész kórusmozgalom menthetetlenül beleragad a tömegdal sarába, a művelődéspolitika irányítói csendben berekesztették.[6] Valójában jóval több történt, mint az akció hallgatólagos leállítása. A hatalom fokról fokra rehabilitálta Bárdost, mintegy *en dernier recours* a kegyeibe ajánlva a maródi kórusmozgalmat. Tette ezt a lehető legnagyobb nyomatékkal. 1953 márciusában munkásságáért Erkel-díjban részesítették, nyilván a Zeneművészek Szövetsége ajánlására, de legalábbis jóváhagyásával. Az Új Zenei Szemle 1953. októberi száma pedig közvetlenül Asztalos Sándornak a II. Magyar Zenei Hét elé bocsátott Útravalója után, kvázi a második vezércikk helyén Néhány szó Bárdos Lajos művészetéről címmel feltűnően – szinte gyanúsan – elismerő elemzést közölt Sárközy István tollából.[7] Sárközy, a Szövetség pártszervezetének oszlopos, ha nem is különösebben befolyásos tagja, korábban is, később is híven követte a Szabó Ferenc képviselte pártvonalat, olyannyira, hogy egy-két alkalommal sejthetően helyette szólamlott fel, nyomatékosítva, amit a vezér már kinyilatkoztatott, vagy amikor annak *zsenáns* lett volna személyesen a nyilvánosság elé lépnie. Nyilván az utóbbi feladatot vállalta Bárdos-ügyben, kilenc hónappal a nagy diffamáció után. Hiszen hogy lehetett volna elvárni Szabótól – aki vagy meggyőződésből beszélt, vagy hallgatott –, hogy az általa és pártja által *másoktól* megkövetelt önkritikus szellemben bevallja, amit Sárközy most Szabót is magába foglaló többes számban leírt: úgy ítélkeztünk, hogy

> nem ismertük Bárdos 1945 utáni teljes munkásságát, és a vitákban csak azon műveit tartottuk szem előtt, amelyeket a Zeneműkiadó és többi zenei intézményünk akkori kultúrpolitikája, továbbá kóruskarnagyaink zenei ízlése és néha nem minden apolitikus tendencia nélkül való kultúrpolitikai állásfoglalása népszerűsített. [...] Ennek az volt a következménye, hogy ezek a művek eltakarták [...] Bárdos Lajos zeneszerzői arculatát. Ebben az összefüggésben merült fel a „Bárdos-kérdés", mint zeneszerzői és kóruskarnagyi „iskola" kérdése.

[6] MÁTYÁS János, *Hány színe van az életnek? Beszélgetések Bárdos Lajossal. Dokumentumok* Budapest, Ikon Kiadó, 1996.

[7] Új Zenei Szemle 4/10 (1953. október), 3–6.

Ami a zeneszerzést illeti, Sárközy kinyilvánította „Bárdosnak eszébe sem jutott »iskolát« csinálni a zeneszerzésben. Vagy ha igen, hát jó példával járt elöl olyan mai tárgyú műveivel, mint: Ember a gátra, Napfényes utakon, Aranykalász, Gazdadicsérő, sőt Tavaszi indulók az MDP II. kongresszusára stb". Mindennél fontosabb, hogy múlhatatlan érdemeket szerzett mint a magyar kóruskultúra vezető egyénisége. „Ez az a »Bárdos-iskola«, amiről csak a legnagyobb megbecsülés hangján szabad beszélni." Végezetül többes szám első személyben hamut szórt a Bárdos-kérdést felvető ideologikus alany fejére: „hogyan volt lehetséges egy zeneszerzőről, aki itt él és dolgozik közöttünk, olyan hiányos képet nyerni, mint azt tettük?"

Farizeus kérdés, két értelemben is. Lehet, hogy Várhegyi a Tilinkós és a Sárgarépa kivételével valóban nem ismerte Bárdos műveit, Szabó cikke azonban biztosan előre megfontolt szándékkal hagyta figyelmen kívül azt a frissen kelt nagy kórusmotettát, amelyre Mihály András egy évvel korábban cím szerint utalt: „Kölcsey-versre írott kórusa [...] jellemző példa arra, hogy milyen mély lírai hangokat tud megpendíteni Bárdos". Nem lepődnénk meg, ha a Bárdos elleni hadművelet mindkét zenész hangadója – akiknek általános intelligenciája megmagyarázhatatlan ellentmondásban állott ideológiai elvakultságukkal – megértette volna A földhez üzenetéből azt, ami rájuk, az általuk képviselt szellemi-politikai irányra vonatkozott, és a maga módján reagált volna rá. Mihály András idézett mondatához a következő kiegészítést fűzte: a mű „egyben jellemző [példa] arra is, hogy ilyen mély művészi hozzáállásra elsősorban a filozofikus szemlélődés, az enyhén misztikus világszemlélet kifejtése ihleti" Bárdost. Vagyis tulajdonképpen vallásos műnek nyilvánította, de véleményét úgy kódolta, hogy a valódi tartalmat csak a vájt fülűek vehessék ki. Szabó (joggal) ellenségesnek tekintette Bárdos álláspontját, de mivel nem akarta „eláztatni" kartársát, meg sem említette A földhezt.

Milyen politikai tanulságot rejthetett Bárdos a Kölcsey-megzenésítésbe, amellyel vérmérsékletük szerinti mértékben provokálta Mihály Andrást és Szabó Ferencet? Hívőként és a hit szolgálatának elkötelezett muzsikusként a kommunista hatalomátvétel nyomán előállott ellenséges viszonyok bizonyosan megviselték Bárdost, de a monumentális politikai akciót sub specie aeternitatis nem tekintette másnak, mint az emberiség szokásos balga és öncélú szellemi escapade-jainak, kitörési kísérletei egyikének a Föld erőteréből, a szent szabály kötelmeiből. E meggyőződése vonzotta Kölcsey nagy távlatú antropológiai allegóriájához, amelyet a költő a goethei Grenzen der Menschheit és a Tragédia XIII. színe közötti kronológiai felezőponton fogalmazott meg. A motettával Bárdos az emberi lét örök törvényeire emlékeztetve a realitások tiszteletben tartására intette korának fantasztáit.

De az is meglehet: A földhez Bárdos önvallomását is rejtjelezi. A Kölcsey-motetta nem előzmény nélkül került ki műhelyéből. Két kórusepigrammából és egy kánonból álló ciklus előzte meg a költői verseire és szavaira: Nemzeti fény, Bátorság ad erőt, Négy szó. Hozzájuk testvériesen csatlakozott József Attila utóbb agyonidézett töredékének megzenésítése: Dolgozni. A jeligesorozat 1947/1948 utolsó demokratikus évadában keletkezett, tételeinek markáns letétje intést és biztatást közvetített a százakhoz és ezrekhez, akik énekelték őket. A halott költők szavaival Bárdos valódi „mai" attitűdöt sugalmazott; ennél építőbb zenét a leghevesebb vérmérsékletű ideológus sem kívánhatott. Hogy hitte-e a komponista a lelke legmélyén: a bátorság, a munka, az egybeforrás nyomán kigyúl a nemzeti fény? Hinni akarta, ahogyan azt is: az ország, a nemzet, a nép *Napfényes utakon* lépdel a jövő felé – 1948-ban komponált norvég népdalfeldolgozása, ame-

lyet Vargha Károly szövegének túláradó optimizmusa miatt sokan máig mozgalmi dalnak vélnek, a *Fényes szellőkkel* vetekedő tömeges népszerűségre tett szert. A politikai sorsforduló után az aktivista Bárdos elhallgatott, és a három évvel később írott Kölcsey-motetta hasonlíthatatlanul magasztosabb koncepcióját úgy is értelmezhetjük, mint hosszú önvizsgálatot követő beismerést: nem csak mások – én is ember vagyok, engem is föl-ragadott a földről a gondolat.

Láttuk, Sárközy töredelmesen bevallotta, a zenepolitikai hangadók *nem ismerték Bárdos 1945 utáni teljes munkásságát.* Vajon valóban nem tudtak a komponista Kölcsey és József Attila neve fémjelezte pozitív korszakáról? Annak, aki figyelemmel kísérte Bárdos művészetét, általában a magyar kóruskultúra háború utáni éveit, értesülnie kellett róla, hiszen valamennyi darab megjelent a Magyar Kórus kiadásában. Elhallgatásuk az 1952-es attakban sokkal egyértelműbben vall arról, mi fájt a Bárdos ellen fellépő rosszkedvű zenepolitikusoknak, mint a megtámadott művekkel szemben felhozott ostoba kifogások: az háborította föl őket, hogy Bárdos nem folytatta a biztató, közösségépítő, magasrendűen politikus dalok sorozatát. Bárdos e helyett – kellő tisztelettel legyen mondva – „halandzsázott". Aki ismerte, nem tagadja, sőt lelkesen állítja: az önmagával és másokkal szembeni szigorral, a szolgálat, a munka iránti keresztényi-szerzetesi elkötelezettséggel együtt ott élt benne a bőven áradó humor, az irónia, sőt a szarkazmus is. Egyáltalán nem zárhatjuk ki, hogy a Tréfás házasító kumkumjaival és a Tilinkós-beli dujduj-dudujokkal egyszerűen fügét mutatott az esztétikai normáknak és hatalmas hirdetőiknek.

Persze, ha rejlett is efféle eulenspiegeli üzenet a tréfás népdalföldolgozások mélyén, a zeneszerző elsődleges célja és mozgatója mégiscsak a József Attila-i szándék volt: hogy a nehéz időben játszani is engedje a kórusmozgalom szép, komoly fiait és lányait. Játszani úgy, ahogyan akkor tudott, amikor még egyszerűen csak nép volt, nem „dolgozó nép". Bárdos, a homo ludens nem 1951-ben lépett a kóruspódiumra. Népdalfeldolgozásainak jókedve már évtizedek óta gyönyörködtette az éneklő közösséget; a zenéjébe foglalt táncszavak, hangutánzó szótagok, kiáltások korábban is frissítették a kórusok és karnagyok vérkeringését. És edzették egyre nagyobb feladatok megvalósítására – ha az éppen nem is Sztálinváros építése volt. Bárdosban a játékos mindig együttműködött a pedagógussal, és ha népdalkórusai a harmónia terén nem is csábították merészebb kalandokra énekeseit, ritmusukkal és intonációs igényességükkel valóban a legmagasabb fokú virtuozitásra ösztönözte őket. Az elvtársak érezték és nehezményezték: Bárdos a Régi táncdallal és a Tilinkóssal a maga alternatív munkaversenyét hirdette meg.

Ittzés Mihály forráskutatáson alapuló műjegyzéke megbízhatóan átvilágítja Bárdos életművének korábban áttekinthetetlen erdejét.[8] Ám a keletkezés évszámánál pontosabb adat ismerete nélkül nem tudhatjuk, megelőzték vagy követették-e az egyes művek a pálya sorsfordító eseményeit, amelyek a Bárdos-afférhoz hasonlóan egyik napról a másikra megváltoztathatták a zeneszerző életviszonyait, a működését körülvevő légkört, személyes respektusát és kapcsolatrendszerét. Ezért csak nagy elővigyázatossággal kíséreljük meg rekonstruálni Bárdos zeneszerzői és művelődéspolitikusi reakcióját az 1952/1953 fordulóján ellene indított akcióra. Talányosnak tűnik Bárdos váratlan visszaté-

[8] Ittzés Mihály, *Bárdos Lajos,* Budapest, Mágus, 2009 (Magyar zeneszerzők 36., sorozatszerk. Berlász Melinda), 22–42.

rése a politikus jelige öt éve elhagyott műfajához, méghozzá éppen Kölcsey hexametereinek ihletésére. 1952-ben és 1953-ban egy-egy kánont írt a Versenyemlékek két egymást követő epigrammájára, a költői sorrendet felcserélve: előbb az V. hexametert dolgozta fel – „Minden pálya dicső, ha belőle hazádra derül fény." –, majd a IV. került dolgozóasztalára – „Küzdeni s győzni tanúlj. Kell küzdeni s győzni hazádért." Vajon a komponista azon követelménynek sietett megfelelni, amit Szabó Ferenc a szövetségi elnökség 1953. március 13-i ülésén (posztsztálini, de még Nagy Imre előtti pillanatban) így határozott meg a magyar zeneszerzés számára: a forradalmi romantika mellett „másik irányvonalnak a szocialista patriotizmus kérdésének kell lennie"? Pontosan úgy és olyan mértékben, ahogy Virágh Benedek Békesség-óhajtásának megkomponálásával Kodály 1953-ban a békeharcot dicsőítette. A kommunista ideológia perfid módon kisajátította és kiforgatta valódi tartalmukból az emberiség legfőbb eszmei javait; a békéből harcot csinált, a patriotizmust az alávetettség leplezésére használta. A manipulációt nyíltan leleplezni nem lehetett, de aki tudott és mert, rejtjelesen visszautalhatott a fogalmak-eszmények eredeti jelentésére. Kodály megszólaltatta az „igazi" békét, Bárdos pedig visszatért a haza reformkori fogalmához, amely a nemzeti aktivitásra helyezte a hangsúlyt. Küzdésre biztatta a nemzetet, a „minden pálya dicső"-maximával pedig talán azt kérte ki magának, hogy a művelődéspolitikai hatalmak többé vagy kevésbé analfabéta képviselői jelöljék ki követendő útját.

A vita azonban nem Bárdos politikai kórusairól, hanem népdalfeldolgozásairól szólt. Meg kell kérdeznünk: látni-e bármi jelét Bárdos újabb tételeiben, hogy fontolóra vette a zenepolitikusok elvárásainak teljesítését? Hajlandónak mutatkozott-e, legalább részben „megkomolyodni"? Aki a Becskereki menyecske (1953) lululululáromokkal megtűzdelt, túlhabzóan jó kedélyű tételeit hallgatja, igazán nem állíthatja, hogy szerzőjük meghunyászkodott volna a fenyítés hatására. Ha engedményt tett, azt is csak annyiban, hogy a tréfás népdalok mellett útjukra bocsátott hazafias és katonás tárgyúakat is: Két kuruc tábori dal, Huszárnóta, Huszártánc, Huszár-toborzó, Kossuth-szvit, Katonák bordala. Vagyis nem tett mást, mint hogy a „szocialista patriotizmus" hívószavára feleleventette saját (és mások, nem utolsósorban Kodály) nemzeti stílusának 19. századi eredetű, kedvelt vitézi hagyományát (miközben esze ágában sem volt az énekhangot „degradáló" hangszeres hangutánzó játékokról lemondani).

Az 1950-es évek első felének népdalfeldolgozás-sorozatát azonban nem a történeti-jelmezes játékok egyikével koronázta meg, hanem azzal az 1953-ban komponált nagy formátumú művel, amelyet 1954. április 21.-én I. Népdal-rapszódia címmel mutatott be a Rádió énekkara Darázs Árpád vezényletével a Zeneakadémián. A kompozíció terjedelmével és míves formakoncepciójával kitűnik Bárdos többségükben aforisztikus feldolgozásai közül. Megállapította ezt már Bónis Ferenc, aki fél évvel a bemutató után kottapéldás elemzést közölt a műről az Új Zenei Szemle lapjain.[9] Ahogyan a Zeneművészeti Főiskola akkor huszonkét éves zenetörténész hallgatója ma elbeszéli, azért ragadott tollat, mert az előző években felháborították a tanárát ért támadások, és e magnum opus elemzésével akarta a zenészvilág tudomására hozni: mestere kezét a legmélyebb emberi tartalom kifejezésének szándékával párosuló legmagasabb zeneszerzői igény vezeti. Az analízis – a Bárdos-iskola zeneelméleti alapelveinek szellemében – a mű szerves, monotematikus kompozíciós módszerének kimunkálására helyezi a hangsúlyt, megállapítván, a három részre tagozódó képsorozat a szövegtelen bevezetéstől a lenge-lírai lassún át (Valamennyi búzaszál) a terjedel-

[9] Új Zenei Szemle 5/9 (1954. szeptember), 11–17.

mes frissig „a szerelem kibontakozását mondja el a házasságig", olyan népdal-variációsorozat formájában, melynek változatait – hét azonos dallamtípust kirajzoló dalt – maga a nép írta. Magasrendű tartalom a legválasztékosabb zenei formában, amely – mint Bónis kimutatta – a hangszeres zene nemzeti hagyományát átemelte a vokális műfajba (nem minden instrumentális effektus nélkül), és ezzel utóbbit előbbi rangjára emelte. Ha van a zeneszerzői „gradációnak" – mint a „degradáció" ellentettjének – eklatáns kifejeződése, az I. népdalrapszódia a legszigorúbb kartársi kritika szemében is annak minősülhetett, legalábbis zeneszerzés-technikailag.

A tényt, hogy az I. népdalrapszódia bemutatójáról Bónis terjedelmes ismertetőst publikálhatott az Új Zenei Szemle lapjain, Bárdos rehabilitációjának végső fázisát jelezte, és bizonyíthatóan a Kossuth-díj jogos voltának előzetes alátámasztására is szolgált. Midőn a Zeneművészek Szövetsége elnökségének 1955. január 14-i ülésén tárgyalták a Kossuth-díj jelöléseket, többek között Bárdos Lajosét is, jegyzőkönyvben rögzítették a későbbi hivatalos indoklást, mely szerint

> Bárdos Lajos pedagógiai és zeneszerzői munkássága kimagasló értéke zeneéletünknek. [...] Énekkari művei a kompozíciós technika biztos birtokában a kóruskezelés magasiskoláját reprezentálják. [...] 1954-ben igen nagy sikerrel bemutatott „Népdalrapszódia" c. énekkari műve értékes, kitűnően felépített kompozíció, és mint ilyen szintén latba esik a díj megítélésénél.

Teljes elismerés. Mindezek után Bárdos a nagy gonddal megírt, méreteiben bátran monumentálisnak is nevezhető, választékos stílusú, bensőséges kifejezési skálát bejáró művet visszavonta, kottáját asztalfiókba tette, rapszódia-címét és sorszámát pedig átruházta a hasonló koncepciót jóval szerényebb méretekben megvalósító Tilinkósra, amit azóta is I. népdalrapszódia néven énekelnek a kórusok. Utóbbi gesztust nem nehéz megérteni: Bárdos úgy érezte, tartozik ezzel az idők során egyre népszerűbbé váló feldolgozásnak, az egész gyorsan avuló szocialista esztétikai érvrendszer (és a szocialista *raison d'être*) messze hangzó tagadásának. Joggal tartotta úgy: a Tilinkósban maga a nép kérte ki magának a népbarátok gyámkodását. Ám hogy mi volt az eredeti I. néprapszódia elfektetésének valódi oka, azt csak Ő mondhatta volna meg, ha valaki kérdezi – vagy talán meg is mondta: lehet, hogy a hosszú élet során adott sok nyilatkozatának egyikében egykor még megtaláljuk a kérdésre adott válaszát.

Ha motívumot keres, a történész-kritikusnak óvatosan kell eljárnia, nehogy saját véleményét *unterschiebolja* a szerzőnek. Vélheti példának okáért, hogy Bárdos a széles ecsettel felfestett szövegtelen introdukció harmóniavilágát a kompozíciós láz múltával túlságosan *kodályosnak* hallotta. Vagy hogy a bevezetéssel együtt is aránytalanul rövidnek és halványnak ítélte a Lassút a mű kétharmadát kitevő Frisshez képest. Vagy ráébredt, hogy utóbbi elánját megtöri a variációs jelleg, amely a formai kibontakozás folyamatát szabályos időközönként feltartóztatja: az ütemet nem sikerül felfokozni a „tömegeket" leginkább vonzó bárdosi eufória legmagasabb fokára. Márpedig Neki – a tömegekre állandóan hivatkozó farizeus-zenészekkel ellentétben – Isten után a legfontosabb valóban a nép volt.

De lehet, hogy megint a „külső körülmények" szóltak közbe. Mire Bárdos átvehette a Kossuth-díjat, ismét Rákosi ült a párthatalom legmagasabb székében. Ez az újabb fordulat talán sokakat deprimált, de mint a puska fojtása, inkább növelte, mint csökkentet-

te a társadalmi ellenállás energiáját. A hangsúly az örök témákról átkerült az időszerűekre. Gonddal kidolgozott, de bizonyos értelemben mégiscsak az *ancien régime* esztétikájával kommunikáló népdalszvitjét Bárdos talán épp akkor nem érezte aktuálisnak. Öt év múltán ismét a valódi nagy stílus kísértette meg: az Arany János Magányosságának egyetlen versszakát feldolgozó Az nem lehet (1955), és a Jeremiás próféta könyörgése (1956) megkomponálásával visszatért A földhez – sőt a Populе meus – súlyos motetta-formájához. Ebben az időszakban jelentkezett újra Bárdos, a szentzene mestere is a nyilvánosság előtt, nem véletlenül fájdalmas – mégis reményben fogant – énekkel: Golgotádon álltunk. Mindeme új impulzusok közepette engedte, hogy az I. népdalrapszódia Csipkerózsikaálomba szenderüljön. Filozófus volt, bár nem misztikus. Tudta: *habent sua fata rhapsodiae.* Ha az a sorsuk, bizton fölébrednek tetszhalott álmukból.[10]

[10] A Rapszódia ébredésében az idős Bárdos nem csupán bízott, de elő is kívánta segíteni. Ittzés Mihály műjegyzéke a művet Harmadik népdalrapszódia [Eredeti: Első] címmel közli, szíves felvilágosítása szerint a kézirat alapján. Ezen a zeneszerző áthúzta a Tilinkósra átruházott eredeti sorszámot, és az 1961-ben megírt 2. népdalrapszódiára való tekintettel hármas számmal látta el, nyilván a kiadás szándékával.

SZIMFONIKUS KEZDEMÉNYEK I.
VINCZE IMRE, MIHÁLY ANDRÁS

Vincze Imre 1926-ban született, a tárgyalt korban tehát a magyar zeneszerzők legfiatalabb nemzedékéhez tartozott, olyannyira, hogy első szimfóniáját – az 1950 után másodikként bemutatott magyar darabot a műfajban – zeneakadémiai diplomamunkaként komponálta. A mű tehát azt példázhatja, hogyan keltette fel a legfiatalabb nemzedékben már a zeneakadémiai neveltetés a sajátos ötvenes évekbeli igényt a monumentalizmusra. Persze a magyar zeneszerzőképzés központi műhelyében évtizedes hagyomány írta elő, hogy a tanulmányok végén a zeneszerző-legény nagyobb szabású zenekari művel bizonyítsa, joga van belépni a mesterek testületébe. A századfordulón a vizsgadarab lehetett nagyzenekari programnyitány, szimfonikus kép vagy szimfóniatétel. Bartók Béla túl is teljesítette a penzumot, s egész szimfóniát komponált tanulmányainak utolsó évében. Négy tételéből azonban csak egyet hangszerelt meg zenekarra, a Scherzót. Be is mutatták a végzős növendékek szokásos bemutatkozó hangversenyén az Operaházban. Később a szimfónia évtizedekre kikerült a zeneszerző-tanoncok érdeklődésének homlokteréből. Amennyire gyors áttekintés alapján megállapíthatjuk, a zenekari vizsgaművek többnyire megmaradtak a vígoperai nyitány, a vonós szimfonietta és a divertimento szűkebb formai keretei közt, ha a fiatal zeneszerző nem épp kamaraművel bizonyította érettségét.

Nagyot változott a zeneszerzés-oktatás metodikája a szocialista fordulat után: a képzési végcél ismét a századfordulós monumentalizmus jegyében alakult. A zeneszerzés tanításában Szervánszky Endre, Farkas Ferenc, Viski János mellett az alaphangot Szabó Ferenc ütötte meg. Szabó a szovjet esztétika helytartójaként igyekezett a magyar zeneszerzők között híveket szerezni a drámai-hősi tartalmaknak és nagy formáknak. Vincze Imre Szabó Ferenc tanítványaként végzett a Zeneakadémián. Jogos a kérdés: vajon megszólal-e első szimfóniájában a mestere által képviselt új esztétika szelleme? Ami az ideológiát illeti, a fiatalember elvhűségéhez nem férhetett kétség. 1952-ben az Új Zenei Szemlében teljes mellszélességgel kiállt a Szabó Ferenc által propagált neo-verbunkos stílus mellett, és elítélően emlékezett meg a zeneszerző-hallgatók egy csoportjának reakciós, parasztzenepárti fellépéséről az 1951-es I. Magyar Zenei Héten.[1] 1950/1951-ben komponált szimfonikus műve viszont azzal lep meg, hogy fenntartások és kételyek nélkül alkalmazza a magyar pionírok, elsősorban Kodály stílusának elemeit. Melodikában szinte nem is használ mást, mint a magyar népzene ötfokú és hétfokú dallamfordulatait. Témáit kizárólag ezekből alakítja, olyannyira, hogy a hallgató alig-alig tudja őket megkülönböztetni egymástól. Így aztán a szimfóniából általában hiányzik a karakterek szükséges változatossága.

[1] Lásd a következő fejezetet!

Mint a szocialista realizmus rendíthetetlen híve, Vincze 1952-ben hangsúlyozta a zenei tartalom fontosságát, és leszögezte, nem csak úgy általában véve lényeges a tartalom – az sem közömbös, hogy miben áll ez a tartalom, miféle politikai-társadalmi álláspontot fejez ki a zene. Nos, az 1. szimfónia úgynevezett mondandóját nehezen fogalmazhatnánk szavakba. Pedig kétségtelen, hogy az első tétel valósággal túlcsordul a közlésvágytól. Biztos jele ennek, hogy Vincze gyakran él a komoly, szubjektív hangú vonós unisono közlésszerű, beszédes-vallomásos eszközével: a szimfóniában az egyes formaszakaszok kezdetén és végén szinte kötelességszerűen felhangzik egyik vagy másik vonós szólam magányos meditációja. E helyek az örökölt pentaton-modális népdalstílust figyelemre méltó lírikus őszinteséggel alkalmazzák. De valami elvontság eltávolítja a lírát a hallgatótól, aki személyiség nélküli érzelmek, tárgy nélküli szenvedélyek zenéjét véli hallani. A zeneszerző jól érzékeli a hiányt, és mind a főtéma, mind a melléktéma formaszakaszában megkísérel kitörni az elvont érzelmek zárkájából: monológzenéjét két ízben is ugyanazon minta szerint fejleszti fel a vágyva vágyott szenvedélyes csúcspontra. Technikailag kiválóan meg is oldja a paraszti melosz szimfonikus továbbszövését, de a technikai sikernek ára van. Miközben a pentaton motivika végtelen dallammá tágul, elmosódnak körvonalai, feloldódik alakzatszerűsége; ennek következtében a hallgató néhány ütem múlva elveszti a tematikus fonalat, ezzel együtt érdeklődését a szimfonikus folyamat iránt. Csak akkor tér magához révedezéséből, mikor a zene kellő érzelmi agresszivitással kihirdeti: ő és vele a hallgató felérkezett a csúcspontra. Ám ott sem vár egyértelmű jutalom. Jobb esetben Bartók ifjúkori vallomáshangja fogad, A fából faragott királyfi érzelmessége. Máskor Kodálytól ellesett trombitafanfárok sztereotip pátoszával találkozunk, elnagyolt, jelzésszerű kivitelben.

Részletesebben szólva a mű lefolyásáról: Vincze Imre első szimfóniájának hangfelvétele mindössze huszonkét percig tart, terjedelme alapján tehát a kis szimfónia, a szimfonietta típusába sorolnánk. Belső arányai és építkezése azonban nem a klasszicista szimfonietta modelljét követik. Első tételének témabemutató szakasza a maga közel öt percével a mű teljes időtartamának egynegyedét foglalja el; csak ezután következik a második nagy formaszakasz, amelyben a szerző a klasszikus hagyomány szerint a témaanyagokat ki- vagy feldolgozza. A kidolgozás kezdeti játékzenéje hamarosan küzdelmessé komolyodik, az egész tétel drámai forduló-, avagy kitörési pontján pedig új, népdalszerkezetű, hősi jellemű téma szólal meg a rézfúvósok kórusán. A háttérben makacs kísérőmotívumot hallunk; az izgalom felkorbácsolásának e primitív eszköze talán közvetlenül szovjet zenei importból származik. Az előírásos repríz után véget ér a nagyszabású liriko-dramatikus nyitótétel. Lefutása teljes egynegyed órát vesz igénybe. Hogyan marad meg a mű egészében mégis a húszegynéhány perces összterjedelemben? Úgy, hogy a továbbiakban a forma előírásos stációit a szimfónia egyetlen, négyszakaszos tétel során járja végig. Voltaképpeni lassú tételt a szerző nem is ír, csak lassú bevezetést, az obligát mélyvonós unisono népdalmonológgal, a sorok közt vijjogó, siratós közjátékokkal. Megszólal egy másik pentaton dallam is, egyelőre bartókos, elidegenített alakban. Aztán ugyanebből a témából hirtelen kibontakozik a kevéssé súlyos, játékos scherzando, egyben a finálé gyors szakasza. Központi epizódjában a tétel bevezetésében hallott lírai, lassú zene tér vissza, immár megtisztult, harmonikusan tájképszerű, népdalos alakban: így könnyen felismerjük benne az első tétel főtémájának emlékét.

Futó formai áttekintésünk világossá teszi: szimfónia helyett Vincze valójában kétrészes zenekari rapszódiát írt, melynek mozaikos második tételét a romantikus

monotematikus szándék kapcsolja a lényegesen egységesebb és jelentékenyebb elsőhöz. A szerző tehát kitért a valódi szimfóniaszerkezet igényei elől, mintha érezte volna, hogy motívum- és harmóniakészletének horderejét a nagyforma túlságosan megterhelné. Ifjúi ösztöne figyelmeztette, stílusának és személyiségének lírai alkata nem lenne képes megfelelni a szimfóniaforma heroikus igényének, annak az igénynek, amit pár hónappal az 1. szimfónia bemutatása után ekképpen kötött lelkére magának és kortársainak később még idézendő cikkében:

> [...] a mi művészetünknek harcos művészetnek kell lennie. Nem öncél, hanem nevelőeszköz, nemcsak a meglevő valóságnak az ábrázolása, hanem előremutatva, a szocialista-kommunista élet felépítésének egyik eszköze.

*

Vincze Imre 1. szimfóniáját zeneakadémista növendékként írta, a mű stílusát és dramaturgiáját tanárának, majdani szaktársának hivatalból kellett vizsgálnia és bírálnia. Szokásban volt akkoriban a pegadógógiai szándékú, bíráló beavatkozás az iskolán kívül is: a Zeneművészek Szövetségének zeneszerző szakosztályában bevezették a konzultációk szovjet rendszerét. Felnőtt szerzők, érett mesterek kötelességévé tették, hogy új műveiket előadják kartársaiknak, meghallgassák és megfogadják véleményüket. A konzultációs ülés lefolyását jegyzőkönyvben rögzítették; ha a személy vagy a mű valamely okból különös figyelemre tarthatott számot, előfordult, hogy a vitán felvett jegyzőkönyv kivonatát megjelentették az Új Zenei Szemle soron következő számában. Roppant tanulságos dolog a kor *hangjával* együtt hallgatni a kor *szavát:* ha a konzultációs feljegyzéseket együtt olvassuk a művel, amelyről szólnak, gazdag információhoz jutunk a korszak hivatalos esztétikai álláspontjáról, illetve az egyes hozzászólók egyéni felfogásáról, zeneszerzői meggyőződéséről, amit a művelődéspolitika nyomása sem tudott teljesen elfojtani.

Mihály András a zeneszerző szakosztály 1952. február 19-i ülésén vetette alá 2. szimfóniáját az elvtársi bírálatnak.[2] Az esemény jelentőségével tisztában kellett lennie minden jelenvoltnak. Emlékszünk rá: Mihály, 1949/1950-ben a kommunista hatalomátvétel irányítója és az új berendezkedés megalapozója a zenei életben, 1950/1951 fordulóján politikai tisztogatás áldozatául esett. Párton belüli tisztogatásról lévén szó, irreleváns a kérdés, vajon okkal-e, vagy ok nélkül, ártatlanul, vagy vétkesen jutott-e ki neki elszámoltatás-leszámolás sorsa. Feltételezhetjük, vadonatúj 2. szimfóniáját azért siettek hangszalagra rögzíteni a rádióban, vitára bocsátani a Szövetségben, s a vita anyagát viszonylag széles körű szakmai nyilvánosság elé bocsátani az Új Zenei Szemlében, hogy megmutassák: az elvtársias bírálat, a „Székely–Mihály" klikk eltávolítása a zenepolitika kulcspozícióiból, zeneszerzőként nem tette Mihály András persona non gratává. A párt, a zeneszerző-közösség nemhogy kivetette volna magából, ellenkezőleg, legmélyebb figyelemmel követi művészi alkotómunkáját.

Ilyen körülmények között első kérdésünk az lehet, vajon a szimfónia elárulja-e bármi módon, miféle megpróbáltatáson ment át a szerző egy évvel korábban, a második, hogy használt-e a lecke, közelebb jutott-e a megbírált a nagy célhoz: megvalósítani a szo-

[2] *Mihály András II. szimfóniájának vitája,* Új Zenei Szemle 3/3 (1952. március), 28–29.

cialista esztétika magasrendű eszményeit? Időrendi okból ennek kicsiny a valószínűsége. Műjegyzékében Mihály 1950-et adja meg a szimfónia keletkezési évszámaként, vagyis éppenséggel a *Maßnahmét* megelőző hónapokat. Nem zárhatjuk persze ki, hogy a korábban megkezdett művön a baljós 1951-es esztendőben is tovább dolgozott, sőt változtatott rajta, s egyes mozzanatokat utólag, az önkritika szellemében iktatott a partitúrába. Különösen az erőszakoltan himnikus befejezés hangzik úgy, mint külső ideológiai nyomásra odabiggyesztett szocialista realista függelék a lényegében végig lírai magatartást tükröző szimfonikus énregény végén. De vigyázzunk a feltételezéssel! Mihály háromtételes művében romantikus, liszti minta szerint ciklikusan szövi tovább a motívumokat és témákat, ami annyit jelent, hogy a korábbi részek jellegzetes alakzatait a későbbiekben változott formában, változott mondandóval hozza vissza. Motivikus tekintetben szerves fejleményként jelenik meg a finálében a *trionfo* is: győzelmes, diadalmas változatokban idézi fel az első tétel mesebelien naiv főtémáját. E főgondolat magyaros, népdalstrófás szerkezete, mixolíd hangsora, lágy hangszínei, nem egészen őszinte ártatlansága egyébként oly jellegzetesen képviseli a kor magyar zeneszerzésének átlaghangját, hogy akkor is szinte napra datálni tudnánk az 1950-es évek elejére, Magyarországon működő szerző műhelyébe, ha váratlanul és ismeretlenül találkozunk vele.

Akármikor készítette is Mihály András a 2. szimfónia végén felharsanó, mondvacsinált győzelmes kódát, eredeti célkitűzésén legfeljebb csak árnyalatnyit módosított vele. Hogy miben állhatott az eredeti szándék, arról részletes felvilágosítással szolgál a szerző jó néhány szóbeli megnyilatkozása, amelyekkel az évtizedfordulón, a szimfónia fogantatásának hónapjaiban a kommunista párt zeneesztétikai szóvivőjének szerepét játszva megajándékozta a közvéleményt. Néhány lappal előbb bőségesen idéztünk 1949-es előadásából: *Bartók és az utána következő nemzedék.* Abban a magyar szimfonikus irodalom gyengéiről, illetve a szimfonikus megújulás kommunista ideológia által kínált programjáról ezeket mondotta:

> A magyar szerzők szimfonikus műveikhez az érzelmi anyagot sokkal személyesebb, sokkal egyénibb élményeikben keresik, mint a kis formákban, kantátában, tömegdalban. Így eltérnek nemcsak a népiesség általános elvétől, hanem a szimfonikus szerkesztési mód sajátos elvétől is, aminek gyökere éppen a nagy, közérdekű mondanivalókban rejlik, s amely olyan néptribunok hangjától vált naggyá, mint Beethoven vagy Csajkovszkij.

Ugyanazon napokban, melyekben az ideológus Mihály András elmondta a *magyarok szimfóniáját* illető bírálatát, nyilvánosság elé lépett a zeneszerző Mihály is. 1949. január 27-én hangzott el először hangversenyteremben első nagyzenekari műve, a *Sinfonia da requiem*. Hogy a műjegyzékben 1946-ra datált művet egyáltalán előadták, az összefüggethetett Mihály politikai pünkösdi királyságával – úgy látszik, az Operaház gordonkását és titkárát az előző években, midőn a fővárosi zenekari kultúra minden korábbit felülmúló virágzását élte, nem tartották méltónak efféle kitüntetésre. A requiem-szimfóniát nem ismerjük, csak a cím és a kortársi kritikák alapján feltételezzük, hogy a Buchenwaldból történt szabadulás után komponált mű „érzelmi anyagán" nyomot hagytak a személyes élmények. Idézett kritikája tehát a kommunista etikett előírása szerint önkritikának is beillett. Meglepetésünkre 2. szimfóniájának szövetségi vitaülésen éppenséggel nem azóta megtett ideológiai fejlődéséről kívánta meggyőzni kartársait, sőt, expressis verbis

tagadta, hogy szimfóniája „nagy, közérdekű mondanivalót" sugározna. A különös vallomás hátterében talán a pártszerűség diktálta töredelem húzódott meg: hogyan is vindikálhatná művének a „néptribun" hangját a párt által csak a minapában erőteljesen megfenyített zeneszerző? Ellenkezőleg, kartársait éppen hogy szimfóniájának szellemi önéletrajzi tartalmáról informálta – mintegy elhitetve, az új szimfónia afféle kommunista *retour à la vie,* visszatérés az életbe a pártbírálat megérdemelt „súlyos csapásai" után:

> A szimfónia programja egy ember fejlődése az élet különböző helyzetein keresztül. Az első tételben az ábrázolt hős fiatalos, lelkes naivitásában jelenik meg, a második tételben súlyos csapások érik, a harmadik tétel pedig a csapások után újból megerősödve mutatja be.

A vitaülésen jelenvoltak többsége hiányosnak találta a liszti–straussi program zenei kidolgozását, de ezen általánosan felrótt hibának politikai-ideológiai értelmezését csak Szabó Ferenc kísérelte meg. Hozzászólása számonkérésként hangzott. Elismerte ugyan, hogy a második szimfónia

> [...] hangja sokkal világosabb, magyarabb, emberibb, sokrétűbb, formálása áttetszőbb és áttekinthetőbb a háború szenvedéseit kifejező elsőnél. Ámde a mű eszmei oldalát tekintve a szerzőnek az a szándéka, hogy az egész nemzethez, az egész néphez szóljon, írás közben meglehetősen elsikkadt. Így a mű jelenlegi formájában önéletrajznak tűnik.

Szabó ezután az őskonzervatív zeneszerzéstanár mezébe bújva negatív előjelű ideológiai elemzésnek vetette alá a darab stílusát. A szimfónia

> [...] legfontosabb hiányosságának azt tartja, hogy az egész műben nem hallunk egyetlen széles, nagy dallamot sem. A maga részéről nagyon örül annak, hogy Mihály romantikus zenét alkotott, de a romantikus szonátaformáknak az a sajátosságuk, hogy bennük mindig a melléktéma kap nagyobb szerepet és jelentőséget. Ha az első tétel melléktémája helyén szélesebb dallam lenne, akkor az ellentétek kifejtéséből a feldolgozás is sokkal jobban sikerülhetett volna.

Hatvan év távlatából a Szabó Ferencével ellentétes ítéletet alkotunk. Mihály szimfóniájában mindig akkor érzünk valami szellemi és zenei mozgékonyságot, amikor a nagy felületű témák leépülnek, a forma mozgásba lendül. Nem véletlen, hogy e helyeken az ötvenes évekbeli ál-lírai hangvétel mögül élénkítően kibukkan a bartóki minta.

Tovább elemezve Mihály András szimfóniáját, az 1952-es vitaülésen Szabó Ferenc kijelentette: „A második tétel dallamilag a leggazdagabb, de stiláris ellentétek ebben is széttördelik a dallamosságot." Szabó Ferencen kívül valamennyi hozzászóló – amennyiben egyáltalán dicsérnivalót talált a művön – e tétel líráját emelte ki. Variációs és triós formát egyesít Mihály; a változatokban pentaton parasztdallam-utánzatot fejleszt mélázóan romantikus hangulatokból kiindulva egyre drámaibb hangvételeken át, a trió pedig 19. századi magyar ábrándot idéz. Szabó kritikájával ellentétben kimondhatjuk: zavartalanabbul, szinte szalonosan közérthető dallamokat aligha írhatott volna bárki az 1950-es évek elején. Amit Szabó hiányolt, az nem is maga a dallamosság, hanem annak

sajátosan forradalmi-patetikus változata, amit ő általában a „széles" és „nagy" dallam fogalmával fejezett ki.

Mihály András 2. szimfóniájáról szólva Szabó Ferenc feltűnően kerülte a stíluskeverés problémáját. Az ő szemében ugyanis az eklektika nem számított hibának, sőt: elkerülhetetlennek tartotta a magyar zene akkori állapotában – hogyan lehetett volna különben a szovjet forradalmi romantika hullámhosszára áthangolni a népies magyar zeneszerzést! Ám minden más jelenlévő Mihály nemtörődöm eklektikus hajlamát illette a legsúlyosabb bírálattal. Ezzel nemcsak Mihály, hanem az egész korabeli szimfonizmus alapproblémáira mutattak rá. A jegyzőkönyv szerint Járdányi Pál kifejtette,

> a különféle stílusok keveredését Mihály művében azzal magyarázza, hogy Bartók és Kodály nem írtak olyan művet, amelyből szimfónia alkotásához példát kapnánk. A darab melódiavilága magyar ugyan, viszont ennek ellentmond a harmóniavilág. Olyan harmóniakapcsolások vannak a műben, amelyeknek hallatára akaratlanul azonnal a 19. század egyik vagy másik szerzőjére vagyunk kénytelenek gondolni.

Nem folyt még le oly sok víz a Dunán az I. Zenei Hét pentatónia-vitája óta, hogy a gerinces Járdányi újabb megszólalásából az ideológia őrei ne siettek volna „ügyet csinálni". Maga Mihály András válaszában mintegy védekezően kifejtette: tudatosan folyamodott a stíluskeverés eszközéhez, „mert a közelmúltban nem talált olyan mintát, amire támaszkodhatott volna." Mintha a szerző állásfoglalását a láthatatlan hatalmak nem ítélték volna elég harcosnak, Szelényi István, a Szemle főszerkesztője kötelességének érezte, hogy visszatérjen az eklektika kérdésére, a korra oly jellemző módon máris „vitának" minősítve a véleménykülönbséget. Mihály András 2. szimfóniájában – írta –

> [...] a jelentkező szerkezeti hibák Járdányi útmutatása alapján nem oldhatók meg. Az I. tételnek nem az a hibája, hogy „bartókosan" kezdődik és nem „stílustisztán" (azaz nem „bartókosan") folytatódik, hanem az, hogy az eszmei tartalomban kifejtett és a kezdő intonációban meglévő erőteljes lendület nem keres magának ellentétet, amely ellen küzdhessen, célt, amelynek érdekében minden erejét latba vesse [...].[3]

E ponton érkeztünk el az új szimfonizmus alapproblémájához, az eredetiség kérdéséhez. Sosztakovics, Prokofjev, Mjaszkovszkij és más szovjet szerzők monumentális szimfóniái a háború után előbb apránként, majd az ötvenes években dömpingszerűen kezdtek terjedni a magyar hangversenyműsorokon. Ennek nyomán a szimfonikus komponálásnak az esztétikai dogma által megfogalmazott követelménye részben kényszerként, részben kihívásként hatott a magyar szerzőkre. Csakhogy a teljes magyar zeneszerzés által sajátnak érzett hagyományból kiindulva sem az elvárásnak, sem a kihívásnak nem volt könnyű eleget tenni; látnivaló: egymástól politikai és zenei meggyőződésükben meglehetős távol álló fiatal komponisták, mint Járdányi és Mihály, egybehangzóan vallották: a klasszikus-romantikus típusú nagy szimfónia műveléséhez a magyar zene újkora nem kínált modellt. Ha mégis szimfóniát akartak írni, nem maradt más választásuk, mint Vincze Imréé – rapszódiává oldani a nagyformát –, vagy Mihály Andrásé: népi dallamosságot

[3] Szelényi István, *Az eklekticizmus vitájához,* Új Zenei Szemle 3/3 (1952. március), 14–15.

feldolgozni 19. századi szellemű újromantikus stílus- és formai eszközökkel, Liszt és Franck szimfonikus dramaturgiájával. A keverés nem eredményezhetett mást, mint többé-kevésbé naiv eklektikát. Az pedig, hogy – mint Mihály András remélte, Szelényi pedig követelte – az eklektikát menti-megváltja a művészi mondandó, olyan babona, amiben erőtlen zeneszerzők keresnek vigaszt. Ahogy Szervánszky Endre meglátta, aki a vitaülés jegyzőkönyve szerint „figyelmeztette Mihályt, hogy további műveiben ne törekedjék annyira a hatásosságra." Mihály és kora legfőbb vétségeinek egyike: a forma, a nyelv fegyelmét, autonómiáját feláldozták a hatásosságnak, vagyis a regényes vagy propagandisztikus kifejezésvágynak. Felelőtlenül eklektikus közegben azonban a mondandóból nem marad más, mint effektus – Richard Wagner szerint belső ok s értelem nélküli hatás.

SZIMFONIKUS KEZDEMÉNYEK II.
AZ ÉPÍTÉS SZIMFÓNIÁI

Titkos stratégák által megfelelőnek ítélt időpontban a megszervezés és újjászervezés permanens forradalmában égő szocialista zeneélet valamennyi területéről megjelent egy vagy több tényközlő és bíráló felmérés a Zeneművész Szövetség hivatalos lapjában, az Új Zenei Szemlében. Utaltunk már rá: 1952 augusztusában a zeneakadémiai zeneszerzés tanszakon volt a bírálat és hitvallás sora. Zeneszerzés-tanításunk néhány problémája címmel Szabó Ferenc hű tanítványa, Vincze Imre teljesítette a penzumot. Hogyan látta a zeneszerzés-tanításnak a szocialista ideológia szerint elmaradhatatlan „problémáit" az első sikerét már learatott fiatal szimfonikus, akit egybehangzóan a magyar zeneszerzés egyik legnagyobb ígéreteként tartott számon a szakma? Ahogyan hitvallótól elvárhatjuk, a Szabó Ferenc-i bikkfanyelven fogalmazott nyilatkozatot harci szellem fűti. Vincze kötelességszerűen ecseteli a múlt nyomorúságát, ezután az elvárt hajbókolás következik a nagyszerű jelen korlátlan lehetőségei előtt, majd az ugyancsak elmaradhatatlan éles kritika – zeneszerzés-tanulók és -tanárok feddése, akik nem élnek megfelelően az ideológia nyújtotta támogatással:

> A Zeneakadémia jelenlegi tanterve elég magas ideológiai követelmények elé állítja a hallgatókat. Ezek a követelmények azonban egyelőre még sokszor csak követelmények maradnak és nem teljesítések. Mert a hallgatók számára előírt és leadott ideológiai anyag a hallgatók napi kérdéseivel sokszor nincs összefüggésben. Így a hallgatók nem érzik ideológiai tanulmányaik segítségét a művészeti problémáikban. [...] Ehhez szorosan kapcsolódik a szocialista realizmus elveinek a tanításba az eddigieknél nagyobb mértékben való bevonása. Természetes, hogy az erre való felkészülést már az iskolában meg kell kezdeni. A zeneszerzőt már növendék korában rá kell szoktatni, hogy a zenét elvi szempontból vizsgálja. Tudatosítani kell, hogy a mesterség és tartalom a zenének összetartozó két része. Az sem közömbös, hogy milyen tartalmat fejez ki a zene. A mi művészetünknek harcos művészetnek kell lennie. Nem öncél, hanem nevelőeszköz, a szocialista élet felépítésének egyik eszköze. [...] A realista törekvés elválaszthatatlan a klasszikus hagyományok hatalmas szerepének elismerésétől.

A klasszikus hagyomány ebben az időben, egy Szabó-növendéknél mi is lehetne más, mint a verbunkos: „Ma, amikor forradalmi korszakban élünk, újra vissza kell nyúlnunk a verbunkoshoz, hogy eltanuljuk tőle, ami a mi zenénkből sokszor hiányzik: a hazaszeretetet, a forradalmi lendületet, a lángolást, a hősi pátoszt."[1]

[1] Új Zenei Szemle 3/8 (1952. augusztus), 2–7.

A cikk nem a már túlhaladott diplomadarab utólagos kommentárjának készült, hanem programnak a következő nagyszabású műhöz. Első szimfóniájának sikere nyomán Vinczében minden addiginál erősebb lelkesedés támadt, ahogy írta: „szocializmust építő hazánk hatalmas építkezései" iránt, és a lelkesedés érzelmi ereje belülről is abba az irányba ösztönözte, ahova a szocialista esztétika minden magyar zeneszerzőt terelgetett: a monumentális jelen monumentális ábrázolásához. Vincze nem hagyott kétséget „építő" szándékai felől: második szimfóniájának a *Sztálinváros* alcímet adta. Jelentőségteljes cím: ez volt az egyetlen kísérlete a magyar zeneszerzésnek a kommunista ideológia 1950–1953 közötti legkeményebb korszakában, hogy az egyidejű szocialista realista festészet monumentális (vagy monstruózus) vásznaihoz mérhető zenei emlékművet állítson az építés hőstetteinek. Nem mondhatjuk, hogy bemutatását osztatlan lelkesedés fogadta volna. Ám a lelkesedés hiánya nem függött össze a szimfónia valós zenei értékével, netán értéktelenségével. A magyar zenei publicisztika éppen a Sztálinváros-szimfónia megírásának és bemutatásának éveiben süllyedt legmélyebbre a pártos zenekritika mocsarába. A zenét nem zenei-technikai szempontok szerint vizsgálták, még csak nem is a realizmus kritériumai szerint – vagyis, hogy találóan ábrázolja-e a valóságot, eltekintve e kérdés minden filozófiai buktatójától, vagyis, hogy létezik-e a valóság, ábrázolható-e általában, és alkalmas-e a zene a valóság ábrázolására. A műbírálat aszerint értékelte a művet, megfelel-e a képnek, amit a valóságról – múltról, jelenről, jövőről – a pártdoktrína fest. Vincze Imrének is meg kellett tapasztalnia, hogy számon kérik szimfóniáján, amit maga követelt programadó cikkében: „a mi művészetünknek harcos művészetnek kell lennie. Nem öncél, hanem nevelőeszköz, a szocialista élet felépítésének egyik eszköze." Meg kellett érnie, s tűrnie kellett, hogy a politikai hasznosság mérlegén megméressék és kevésnek találtassék.

Bár a II. Magyar Zenei Hét megrendezésére 1953 őszén már a Nagy Imre vezette reformista fordulat után került sor, a rendezvénysorozat még nagyjában-egészében a régi ideológia szellemét sugározta. Műsora és vitái az első plénum üdvös hatását voltak hivatva dokumentálni, elsősorban azt, hogyan nyert a párt 1951-es útmutatása, Szabó Ferenc intése nyomán méltó teret a magyar zenében a drámaiság, a monumentalizmus, a hősi pátosz, hogyan vették át a formák világában a vezető szerepet a nagy műfajok: a programszimfónia, s a szimfonikus igényű versenymű. Járdányi Pál Vörösmarty-szimfóniájával, Szabó Ferenc Emlékeztetőjével, Farkas Ferenc Felszabadulási szimfóniájával és Vincze Imre Sztálinváros-szimfóniájával a magyar zeneszerzők túl is tettek minden várakozáson, legalábbis, ami a forma és tematika romantikus monumentalitását illeti. (Lajtha László szimfóniáit nem tekintjük e sorozat állomásainak.) Mégis, ha a plénum végtelen előadói beszédeit tanulmányozzuk az Új Zenei Szemle elsárgult lapjain, feltűnik, mily komoly fenntartások fogalmazódtak meg különösen a két közvetlenül politikai témájú programdarab elemzéseiben. Hozsannázás, lelkendezés helyett alig leplezett fanyalgás fogadta őket. Ebben nyilván jó adag politikai képmutatás is rejtőzött: a kommunista ideológia torz platonizmusa nem engedte, hogy tökéletesnek nyilvánítsanak bármit, amit művész alkotott – tökéletes nem lehetett más, csak az eszme, az idea, és annak letéteményese, a Párt. A kritikusok némelyike az óhitű ultrabal tanítómesteri pózában kifogásolta, hogy a jelennek szentelt szimfonikus tanulmányokból hiányzik a valódi pártosság. Rokonszenvező, érzékeny hallású kartársak hangjából viszont együttérzés csendült ki: érzékeltették, hogy a politikai erőszak, amit az ideológia a formán elkövetett, veszélyezteti a kompozíció s komponista művészi integritását.

Mihály András, aki a két évvel korábbi purgálás után visszatérhetett az esztétikai ideológia hirdetőinek élvonalába, a Zenei Héten tartott bevezető előadásában beható részletességgel elemezte Vincze Imre Sztálinváros-szimfóniáját, mondandóját a zongorán illusztrálva.[2] Az általánosságok után plasztikus jellemzést adott a szimfónia stílusáról és dramaturgiájáról. Ebből kiolvashatjuk, a zene valami mást, szerényebbet és védtelenebbet fejezett ki, mint amit a cím és program ígért – az a program, aminek zenébe foglalására a szerző minden bizonnyal őszintén törekedett:

> Világos nyelve, színes hangszerelése, érdekes tematikus munkája, azt hiszem jogosan tart számot a közönség elismerésére. De ha úgy vetjük fel a problémát, hogy mit valósított meg Vincze az általa felvetett problematikából, mennyiben ábrázolta Sztálinváros építésének nehézségekkel teli, nagy drámai munkáját – úgy másképpen áll a helyzet. Azt hiszem, annak, hogy ez nem sikerült, elsősorban két oka van. Az egyik az, hogy a négy tétel tematikájának megválasztása már nem szerencsés. Míg az első helyesen veti fel a fő problémát: „Épül a város", addig a második – „Gyermekek a játszótéren" – már mellékvágányra tér. Ezen a címen tulajdonképpen a korai klasszikus szimfónia menüettje, a pihentető tétel, a problémátlan tétel, a gáláns tétel tér vissza. [...] A lassú tételnek Vinczénél ismét inkább intermezzo jellege van, inkább közjáték, nem az az elmélyült önvallomás, amely a klasszikus és romantikus szimfónia lassú tételeire jellemző. Ebben a lassú tételben tulajdonképpen csak a középrészben villan föl az a drámai hang, amelyikre a mű igazán nagyvonalú megvalósítása érdekében szükség volna. [...] A IV. tétel végül: „Népünnepély", tehát már eleve kizár mindenféle drámai fejleményt. Mint látjuk, Vincze ebben a műben a szimfónia egész dramatikus problematikáját az I. tételre korlátozta és a továbbiakban már csak mellékes problematikát érint. Úgy hiszem ez hiba. [...] De ez a drámai megvalósulás hiányosságainak csak egyik oka. A másik az, hogy már az első tételben a felvetett típusok nem elég jellegzetesek [...] hiányzik a főtémából a pregnáns, szerves ritmika, amely méltó lenne ahhoz a feszülő akarathoz, ahhoz az energiagazdagsághoz, amely Sztálinváros építőinek segít minden akadály leküzdésében. Van ebben a tematikában valami elomló, valami túlságosan kötetlenül daloló, valami amorf.

Szabó Ferenc lényegében osztotta Mihály András véleményét, csak éppen nyílt politikai beszédre fordította le, amit kartársa ügyesen immanens zenei elemzésnek álcázott:

> Vincze Imre II. szimfóniája [...] a szocializmust építő magyar népről, Sztálinvárosról és hős építőinek lelkes alkotó munkájáról beszél. A békésen építő új magyar élet tipikus képeit mutatja be fiatalos lendülettel, őszinte elragadtatással és bátor merészséggel. Ebben nyilatkoznak meg a mű legfőbb értékei és legszebb zenei részletei. [...] Zenéjének zavartalan zeneisége, simán gördülő, értelmesen megfogalmazott zenei gondolatai, az egyes tételek ügyesen felépített és világosan megformált zenei mondanivalói azonban néha kissé felszínesek, itt-ott a sematikusság határait súrolják, itt-ott úgy érezzük, hogy nem eléggé mélyen hatolnak népünk érzéseinek ábrázolásába,

[2] Mihály András, *Az új magyar zeneművészet néhány problémája,* Új Zenei Szemle 4/11 (1953. november), 1–12.

itt-ott úgy érezzük, hogy inkább csak a szocialista munka örömét és lelkesedéseit tükrözi vissza, nem beszél a nehézségekről, kevés zenéjében az árnyék, s fénye és csillogása így nem tud olyan élességgel és erővel ragyogni [...].

Ideológus mivolta persze nem hallgattatta el egészen Szabóban a zeneszerzéstanárt, a komponista-mesterembert. Vinczét elemezve rámutatott a kortárs magyar szimfóniák többségének közös vonására, ha épp nem hiányosságára: „Drámai összeütközései azonban nem olyan mélyek, nem olyan élesek, hogy szimfóniája minden részletében [...] végig szimfónia maradna. Hellyel-közzel, de különösen a II. és IV. tételben inkább a szvitszerűség kerül előtérbe." Valóban, a *magyarok szimfóniája* abban a verbunkos és népdal színezte klasszicizáló stílusban, amelyet a kor a szerzők számára kötelezően előírt, elkerülhetetlenül szvit-tónusba játszott át, zsánerképeket és táncjeleneteket összekapcsoló füzérformává alakult. (Nem utolsósorban illett a kritikai észrevétel magának Szabónak minden korabeli nagyzenekari művére, sőt oratóriumára is.) De ennél többet is kikövetkeztethetünk a jellemzésekből. Vincze pártos értelemben legjobb szándékai, a programszerűség és a korszerű tematika ellenére szocialista-romantikus *nagy ábrándjából* mind a romantika, mind a nagyság hiányzott. Zenei hajlamai, ösztönei, a rendelkezésére álló forma- és szókincs, a zeneszerzői iskolázás szűk korlátai meggátolták, hogy sikerrel engedjen a nagy drámai forma csábításának. Úgy látszik a leírásokból, mintha szocialista szimfóniájában végeredményben a *menekülést* komponálta volna meg a szocialista szimfónia *elől,* tágabban az egész álheroikus világszemlélet elől – menekülést a játékszvitbe, a gyermekvilágba, játszóterekre és népünnepélyekre.

Vincze menekült saját vállalása elől, s ez diszharmonikussá tette a vállalkozást. Legalábbis így hallotta-látta a legérzékenyebb megfigyelő, Szabolcsi Bence. A Zeneművész Szövetség elnökségének plénumot értékelő zárt ülésén rövid szóváltás alakult ki közötte és Mihály András között; Mihály a kiválasztottak szűk körében magától értődően sokkal nyíltabban fejezte ki, hogy csalódott Vincze szocialista realista kísérletében. Kijelentette: „Őszintén meg kell mondania, hogy igazán komoly és biztató haladást nem látott például Vincze Imrénél, akinek I. szimfóniája lényegesen jobban tetszett, mint a II." Szabolcsi válasza egyike volt a nagy zenetörténész szinte akaratlanul kimondott tömör, prófétai ítéleteinek, amelyekkel a kezdet kezdetétől kísérte és leleplezte a kommunista zeneideológia katasztrófakurzusát, anélkül, hogy nyíltan elhatárolódott volna tőle:

> Az ifjúság megtorpanása egyes esetekben valóban megvan, de itt is bennünket terhel a felelősség. Vincze például kiemelkedően tehetséges ember. Sokat ígért és teljesített már az I. szimfónia is. A szerző legfeltűnőbb vonása volt valami diszkrét, csendes líraiság, amely igen újszerű volt. Miért kellett őt oda fordítani, ami távol áll az egyéniségétől? Gyorsan kirakatba tettük. Miért kellett építéseinkről írnia? Talán 5–10 év múlva elért volna ide, de lehet, hogy soha. [...] Rossz irányban neveljük az ifjúság egy részét, a vezércikk-problémák felé és ezzel hazugságra kényszerítjük.

*

A monumentális irány másik, címe szerint nyíltan politikai fogantatású szimfóniáját némi meglepetésünkre Farkas Ferenc komponálta. Kettős okból is csodálkoznunk kell, hogyan vállalkozhatott a Szent János kútja és a Gyümölcskosár alkotója arra, hogy nagy

szimfóniát írjon a felszabadulás valójában soha nem volt, de mindenesetre hatalmasnak beállított történelmi-drámai fordulatáról? Farkas, a lírai konstruktivizmus latin ihletű mestere, mint Sosztakovics-méretű panorámák utánfestője? Éppen ő fest képet az eseményről, amely a lakosság egy hányadának kétségkívül a felszabadulást hozta a létbeli fenyegetettség állapotából, a többségnek viszont azt, amit az ország megszállása keleti hordák által mindig is hozott; ő, a kolozsvári konzervatórium igazgatója, kinek emlékezetében a felszabadulás emléke bizonyára összekapcsolódott egzisztenciája elvesztésével és a meneküléssel? Politikai alkalmazkodás szándéka vezette vajon Farkast a Szabó Ferenc képviselte szellemhez, amely olyannyira elütött a sajátjától – mint ezt Szabónak a Furfangos diákokról írott végletesen türelmetlen bírálata annak idején ékesen bizonyította? Némely kortársi megnyilatkozások – miközben leszögezték, hogy a szimfónia „a magyar szimfonikus zene irodalmában jelentős alkotás, jelentőségét még fokozza, hogy újabb magyar zeneirodalmunkban szimfóniára mintaképet nem találhatott a szerző", s hogy „első három tételének nyelvezete a mai magyar zenei nyelv kialakítása szempontjából erőteljes lépést jelent előre" –, bizonyos fokig megerősítik az opportunizmus gyanúját. Avagy nem egyezett-e meg a mű konzultációs vitáján jelenvolt zeneszerző kartársak véleménye abban, hogy „az utolsó tétel nyelvezetének megválasztása nem szerencsés, mert az erősen *oroszos jellegű témák* (kiemelés tőlem, T. T.) stílustörést okoznak"?[3]

Ha akart is Farkas hódoló darabot írni, ha e céllal írt oroszos témákat, zenei ösztönei ellenálltak saját szándékainak. Ahogy lenni szokott, ellenfeleit kevésbé sikerült megtévesztenie, mint barátait. Szabó Ferenc a II. Zenei Héten elmondott elemzésében nagy elismeréssel adózott a szimfónia tragikus első felének, de megállapította: „A felszabadulás örömét és az újjáépítés békés himnuszát megéneklő további tételek kifejező ereje kevésbé hatásos és magával ragadó." Még élesebben fogalmazta meg elítélő véleményét Szelényi István, az egykori kommunista avantgardista, aki 1952-ben néhány alkalommal a szocialista programszerűség elvének zászlóvivőjévé lépett elő. Ő foglalta össze lapjában, az Új Zenei Szemlében a szimfónia konzultációját, és nem átallotta ismét elkövetni a legnagyobb szerkesztői modortalanságot, amit már a Mihály-szimfónia esetében is megengedett magának: utólag különvéleményt fűzött a vitán elhangzottakhoz. Hangját szinte eltorzította az intolerancia – az ember csak találgathatja, pártos elégedetlenség motiválta-é, vagy a titkos vetélytárs csalódottsága: Szelényitől, az ősmozgalmártól a szocialista realizmus virágkorában csak töredékművek jutottak a hangverseny-pódiumra, s a Szövetség korifeusai vissza-visszatérve bírálták lapszerkesztői működését is, miközben a háború alatti szereplése miatt az ő szemében bizonyára rovott múltú Farkas Ferenc egyike volt a legtöbbet játszott, szakma és közönség által leginkább elismert vezető szerzőknek.

Szelényi otromba szóhasználata leleplezi, mit is értett a kor a zenemű elemzésén: ahelyett, hogy a kompozíció belső tartalmi és formai egyensúlyát, előadásmódjának egységét, következetességét venné górcső alá, a pártdirektívák megrajzolta történelmi valóságot kérte számon Farkas Ferenc 1952 tavaszán bemutatott művén, pontosabban szólva a tételek tartalmát nagy vonalakban körülíró programatikus címeken: I. tétel ostrom, II. pusztulás és romok, halott hősök elsiratása, III. megindult az élet, megjelent az első mosoly,

[3] Szelényi István, *Farkas Ferenc szimfóniájának programmszerűsége* [!], Új Zenei Szemle 3/11 (1952. november), 36–38.

IV. felszabadult földünk népének vidám élete. Olvassuk az Új Zenei Szemle 1952. novemberi számában Szelényi kérlelhetetlenségében kínosan együgyű számonkérését:

> Véleményem szerint a szimfóniában nem jut kellőleg érvényre a választott téma, sem az egyes tételeken belül, sem a tételek ciklikus egymásrakövetkezésében. Az első tétel valamely nagyszabású szerencsétlenségről, elemi csapásról szóló képet [...] idéz fel a hallgató lelkében, de nem érzékelteti az emberiség ügyéért halálfélelem nélkül harcoló hősök elszántságát és bátorságát. A II. tétel gyönyörű Threnodiaként meleg emberi együttérzéssel siratja el az áldozatokat, de nem képes [...] az elesett hősök heroizmusát új erő forrásává tenni. A III. tételben a szerző maradéktalanul örül annak, hogy az élet újra megindul [...] de ennek a tételnek előadása nyomán sem fakadnak a hallgatókban olyan érzések, amelyek arra vezetnének, hogy az újjáépítés mellett merőben újat, mindenekelőtt pedig merőben új életet építsünk, mert csak ezzel tudjuk megelőzni azt, hogy hasonló pusztulás újra be ne következzék. Véleményem szerint Farkas szimfóniájának egyes tételei érzelmileg nem elég mélyről ragadják meg az eszmei tartalmat [...] az egyes tételek kifejező ereje egyre csökken és az utolsó tétel fejezi ki legkevésbé az eszmei tartalmat [...]. Népünk élete döntő fordulatának ábrázolása a legnagyobb szabású feladatok egyike a művész számára. Annak oka, hogy ez Farkas Ferencnek nem sikerült maradéktalanul, egyrészt az alaphang megválasztásában, másrészt a formai fejlesztés koncepciójának szűkre méretezésében keresendő. Megfelelő zenei témák kiválasztása és megfelelő zenei formafejlesztés a legnagyobb szabású feladatoknál is a választott tárgy teljes zenei tükrözését eredményezi, ha a szerző pártos állásfoglalását alkotás közben is érvényre juttatja.

Jó néhányan a Rákosi-korszak ideológiai zeneszerzésének járszalagjára fűzött komponisták közül évtizedekkel később is a szocialista realista intervenció pozitív következményeként említették az írásmód sokat emlegetett leegyszerűsödését, a kifejezés és ábrázolás közvetlenebbé válását, az érzelmi gazdagodást, a tágasabb, nagyobb lélegzetű formaalkotást. A zeneszerző is csak ember, ő sem ismeri el szívesen, ha tévedett; régebbi műveinek – kivált a nagyobb formátumúaknak – érvényességét azért is hangoztatja, mert irtózik hiábavalónak elismerni a beléfektetett nagy munkát és fáradságot. Amellett, mint Járdányi Vörösmarty-szimfóniájával ismerkedve látni fogjuk, megtörténhetett, hogy a zeneszerző paradox módon válaszolt az ideológiai diktátumra: határozottan elutasította politikai irányzatát, ám éppen ellenvéleményének kifejezésére átvette és átértelmezte az esztétikai doktrína bizonyos elemeit, és ez az attitűd életműve legjelentősebb darabjának megalkotásához segítette. Járdányi fiatalon elhunyt, nem érte meg a memoárírás korát, de a Vörösmarty-szimfónia belső tartása és külső sikere, illetve saját későbbi zeneszerzői magatartása valószínűtlenné teszi, hogy visszatekintve fenntartásokat fogalmazott volna meg annak stílusával kapcsolatban. A szimfonikus monumentalitás rövid évadának másik hőse, Farkas Ferenc viszont nem tagadhatta, hogy a „felszabadulást" ünneplő szimfóniájának sem programja, sem zenei koncepciója nem volt tökéletesen ment a politikai konformizmustól, és utóbb ő maga is beismerte, legalább hallgatólagosan, amit a konzultációs ülésen szemére vetettek: az opportunista kiindulás feldúlta a mű stiláris egységét, és az *Unstimmigkeit* bélyegét ütötte rá (a német szó valamely *egész* részének össze nem illését, „nem stimmelését" jelenti). A töredelmes beismerés jegyében Farkas visszavonta a szimfóniát, amely mint egész, osztozott a szocialista

monumentalitás évadán bemutatott büszke szimfonikus emlékművek sanyarú sorsában: kiadatlanul maradt. Nem tudjuk, már akkor táplált-e reményeket az általánosan dicsért első tétel jobb jövőjét illetően. Mindenesetre nem temette el, csupán évtizedekre hibernálta. 1971-ben azután elérte, hogy Szimfonikus nyitány címen megjelentesse a Zeneműkiadó. A nem túlságosan gazdag nagyzenekari életmű így egy előadható darabbal gyarapodott, az elemzőnek pedig módja nyílik arra, hogy a zenei tények tükrében értelmezze Farkas Ferenc kései nyilatkozatát életpályájának e szakaszáról. Idézzük a vallomás két, közvetlenül nem összefüggő részletét:

> A 40-es években készült műveim, a Zongoraconcertino, a Márciusi szvit, talán még a Szimfónia is, a neoklasszikus stílus érzelmileg telítettebb, lírikusabb, feloldottabb módján készültek. [...] Felszabadultam a neoklasszikus stílus kötöttségéből, mert abban mindig volt valami „impassibilité", valami „understatement", ahol az ember szemérmes és nem engedi tobzódni az érzelmeit. Az akkoriban divatos realizmus annyiban volt rám jótékony hatással, hogy megnyitotta a drámaiság iránti érzékemet. Amíg korábbi darabjaimban inkább finom lírai pontok csúcsosodtak ki, Szimfóniámban erős érzelmi kitörések voltak.
>
> A stiláris változások közben a formai keret állandóságot jelentett számomra. A klasszikus formáknál máig nem tudtak jobbat kitalálni, gondolok elsősorban a szonátaformára. [...] A szabályos, tematikus visszatéréseknél fontosabb az arányok akár tudat alatt megéreztetése, a kontraszt-elv érvényesülése. Ha a zeneszerző helyesen szerkeszti művét, bizonyos egyensúly-érzet jön létre, függetlenül attól, hogy meg tudnánk nevezni a fő és melléktémát, vagy azok különféle fordításait.[4]

A Felszabadulás-szimfónia közreadott első tétele egyértelműen dokumentálja szerzőjének a klasszikus formákba vetett megingathatatlan bizalmát, méghozzá nem a fenti idézetben sugallt „átvitt" értelemben. A témák és fordításaik mondhatni iskolás világossággal különülnek el, és rendezik be a maguk e-moll/E-dúr tonalitását bátran világgá kürtölő, mértanilag szabályos háromrészes reprízformáját, amelynek száguldó Allegro agitatóját születés előtti állapotot érzékeltető Moderato bevezetés előzi meg. A bevezetés motivikája magától értődően a majdani főtémát készíti elő, és amorf árnyéka még inkább magától értődően felrémlik az expozíció és kidolgozás közötti átmeneti pillanatokban is. Nem jelenik meg viszont a reprízt megelőzően; ezt a programszerűség követelményének tett jószerivel egyetlen zeneszerzői engedményként értékelhetjük. A szó „elbeszélés" értelmében vett programszerűség ugyanis valóban csak mint engedmény mutatható ki a klasszikus szonátaforma modelljét követő tételben. E feltűnő „programszerűtlenség" etikai tekintetben Farkas mellett szól – a *poète pure* nem akarta, vagy ha akarta, nem tudta narrativ formába önteni „az emberiség ügyéért halálfélelem nélkül harcoló hősök elszántságát és bátorságát", amit Szelényi az első tételen számon kér. Ám tisztességes vagy makacs ragaszkodása az önmagában nyugvó klasszikus építkezéshez a sokat emlegetett „forma" és „tartalom" diszharmóniájához vezet. Írtuk, Farkas nem cseréli fel a témák sorrendjét hangulatok egymásutánjára, témái-tématerületei nagyon világosan „témaszerűek". De az is igaz, hogy a három tématerület között sokkal élesebb, mármár plakátszerű karakterbeli ellentétek feszülnek, mint Farkas „impassible" hangszeres

[4] *Farkas Ferenc írásai,* 261–236.

darabjaiban – vagy mint Mihály András szimfóniájának ártatlan-bukolikus nyitótételében. Az angolkürt, klarinét és basszusklarinét baljós tónusaiban játszó, töredezett figurákból kibontakozó, mélyben kígyózó bevezetés után a főtéma valósággal kirobban a mélyben játszó vonósokon; kromatikus-hangismétlő tizenhatodokban futó harciasköveteléző elánzenéje tökéletesen idegen a *style hongrois*-tól, de Farkas „latin" múltjától is; a *tamburo militare* szakadatlan pergésével kísért akart-akaratos primitivizmusát talán szovjet háborús zeneképek – Sosztakovics? – sugallják. A melléktéma líraian lengedező, szerény-nőies pentatóniáját az alig múlt magyar kamaradivertimento-stílus küldi a szimfonikus színpadra. A rezek kórusán diadalmas H-dúrban rivalgó triolás zárótéma freskószerűen nagy akusztikus felületeket tölt ki, és fokozást fokozásra halmoz; e nagyzenekari trionfo dinamikus felboltozása érezhető kényelmetlenséget okoz a zeneszerzőnek. Leírásunkból az olvasó máris érzékelheti, mit róhatunk föl hibaként a „hangulatok egymásutánjára" épülő nagyformának. A szélsőséges, zeneileg mechanikusan egyértelmű tematikus kontrasztokban kibontakozó, háromtémás expozíció egymagában előadja azt a zenei *story*t, amit a forma egészének kellene. Ezzel szó szerint „lelövi" a teljes tétel narratívájának poénját. A kidolgozás energikus csatajelenete után a szó szerinti visszatérésnek nem marad más feladata, mint szabályszerűen az alaphangnembe transzponálni az expozícióban domináns szinten megszólalt témacsoportokat.

SZIMFÓNIA ÉS TÖRTÉNELEM
JÁRDÁNYI PÁL: VÖRÖSMARTY-SZIMFÓNIA

Ismertettük ama parázs zeneszerzés-ideológiai vitát, amely az I. Magyar Zenei Héten robbant ki a pártérdekek legfőbb őre, Szabó Ferenc, illetve a magyar népies irány ifjú korához képest nagy tekintélyű képviselője, Járdányi Pál között. Szabó Ferencről tudni kell, hogy tisztogató akcióinak kiszemelt áldozatai ellen nem táplált személyes ellenérzéseket. Járdányit sem üldözte személyében, annál is kevésbé, minthogy az ifjú kartárs ugyanabból az iskolából, a Kodály Zoltánéból került ki kedves tanítványként az 1940-es évek elején, amelyből maga Szabó közel két évtizeddel korábban. Lehet, hogy maga Kodály is közbeavatkozott az affér elsimítására. Mindenesetre az 1951-es nyilvános és belső vita csitultával a két protagonista visszavonult zeneszerzői műhelyébe, hogy életműve építésén munkálkodjék. Úgy tűnik, Járdányi a bírálat után komponált első jelentékeny darabjával pályáját éppen az 1951-es plénumon kijelölt irányba kanyarította, amit 1953-ban, a következő zenei héten Szabó Ferenc kitörő lelkesedéssel nyugtázott is. Mire alapozhatta Szabó e meggyőződését? 1952-ben komponált nagyzenekari művének Járdányi Pál a Vörösmarty. Szimfónia öt tételben címet adta. Alkotását a romantikus magyar költészet legnagyobbja ihlette meg; a költő emléke előtt Járdányi a szimfónia, sőt programszimfónia műfajában tisztelgett. Tárgy is, műfaj is a 19. századi hagyomány ihlető erejét látszott példázni – abban a szellemben, vélhette Szabó, ahogyan azt ő és köre 1950 óta folyamatosan és nyomatékosan zeneszerző kartársai figyelmébe ajánlotta.

Költői ihletésen és szimfonikus műfajon túl Járdányi zenei nyelvében is látszólag aggálytalanul engedett a 19. századot felértékelő ideológia szirénszavának. Szimfóniájának mottójául Egressy Béni 1843-ban szerzett Szózat-megzenésítésének első hangjait választotta – e dallamtöredék át- meg átszövi az öttételes mű egészét. Úgy tűnhet tehát, mintha 1951-es fogadkozásával ellentétben Járdányi a Bartók és Kodály által felfedezett ősi magyar népdal helyett az általánosan verbunkosnak nevezett nemzeti zenei hagyományból indult volna ki. De valóban behódolt-e az ifjú komponista Vörösmarty-szimfóniájával a forradalmi romantika esztétikájának, és – ami a kérdés másik, sokkal érzékenyebb oldala – neoromantikus művével beállt-e a politikai rendszer zsoldosai közé, akik programzenéjükkel egy soha el nem érkező új világról hirdették, hogy már meg is valósult?

A nyíltan soha ki nem mondott kérdésre mind politikai, mind zenei értelemben maga a Szózat-mottó, a Szózat-tematika ad frappáns választ. Aki azokat az éveket már eszmélő emberként élte meg, emlékezhet rá, Vörösmarty verse és Egressy dallama éppenséggel nem tartozott a kor és rendszer kedvelt zenei-politikai jelképei közé. Bár a vers magától értődően nem került tilalmi listára, az éneket mint második himnuszt törölték a hivatalos ünnepek műsoráról, ahol a 19. századi magyar nemzeti fohász helyét hamis nemzetköziséget, hamis felszabadulást hirdető indulódallamok bitorolták: Internacionalé, Alekszandrov-himnusz. Azzal, hogy a Vörösmarty-poéma kezdő sorát és Egressy alapmotívumát választotta mottóul, Járdányi gerinces alkatához méltó módon tett hitet a 19. századi

magyar hagyomány központi eszménye, a hazafiság mellett; ezzel pedig nemhogy kiszolgálta volna a politikai rendszert, de egyenesen kesztyűt dobott arcába. Tegyük nyomban hozzá: a Vörösmarty-szimfónia első tételének kezdetén kíséret nélkül felhangzó kvartmotívum Egressy dalának valóban csupán nyitómozzanatát idézi, s amit kibont belőle, az egyáltalán nem a 19. századi magyar stílusból táplálkozik, hanem a paraszti népdal hang- és motívumkészletéből. Úgy kell hallgatnunk ezt a szenvedélyes melodikus kibontakozást, mely a jellegzetes magyar kvartmotívumot szabadon, a strófaformát kerülve szövi tovább mint vallomást és leckét, amit a zeneszerző a 19. századi ideológia neofitáinak ad. Romantika, ámde nem a szovjet minta szerint, hanem úgy, ahogyan azt már a 20. század első felének nagy magyar zeneszerzői is megélték és újraálmodták. Hiszen hányszor hivatkozott a 19. századi nemzeti hagyományra Kodály maga is, éppen Vörösmartyra is? Bartók zenekari Concertójának álmodó nosztalgiája is a zenei romantika üzenetét közvetítette az utódokhoz, úgy, ahogyan a romantikát a 20. század közepének nehéz évtizedeiben vállalni lehetett és vállalni kellett. Ahogyan a nagy elődöknek, Járdányinak is a szubjektivitást, a közvetlen és felelős lírai önkifejezés szabadságát szavatolta a romantikus attitűd, az ellenkezőjét annak, amit a parancsesztétika forradalmi romantika címén előírt.

Láttuk, Mihály András szimfonikus életregényéről, a 2. szimfóniáról szólva Járdányi Pál felpanaszolta a magyar szimfonikus hagyomány szakadozott voltát. Vörösmartyjának tanúsága szerint akkor, mikor elszánta magát a lehetetlen megkísértésére, a szimfónia-komponálásra, eldöntötte, hogy erényt csinál a hiányból. Nem próbálja meg a neoklasszikus-neoromantikus szimfónia elvont, abszolutizált modelljét követni, ahogy a kortárs szovjet szerzők tették, mert ezzel óhatatlanul kaput nyitna az eklektikának, a pszeudo-mahleri monumentalitásnak. Hanem a bartóki-kodályi concerto- és szvit-örökséget fejleszti-éli tovább úgy, mintha abban rejtőznék esszenciája a műfajnak, amit Gellért püspök ironikus szavát kölcsönvéve úgy nevezhetünk: *symphonia hungarorum*, a magyarok szimfóniája. A Vörösmarty-szimfóniának a klasszikus-romantikus szimfónia négytételes formájától eltérő ötrészes felépítése sejteti, a közvetlen mintát, a kiindulópontot éppen a Bartók-Concerto szolgáltatta. Annak karakteres tételcímeit maga a szerző adta; nem tudunk róla, hogy a tételek egymásutánjából kirajzolódó programnak – per aspera ad astra – a belső élményen és kifejezési szándékon túl irodalmi forrása is lett volna. Járdányi ezzel szemben Vörösmarty-versek címeit írta tételei fölé; ez kifejezetten romantikus, irodalmias, 19. századi eljárásnak tetszik. Ám a körülmények ismeretében bizonyosra vehetjük, hogy a mű programja épp oly szenvedélyesen egyéni érzelemből táplálkozik, mint Bartóké; az irodalmi program, úgy-ahogy előttünk áll, nem ihleti, csupán értelmezi, és bizonyos értelemben leplezi, szalonképessé teszi a kiáltóan egyéni alapmondandót. Ahogy Bartóknál, a tételek többsége Járdányinál sem programatikus a szó leíró értelmében. A Vörösmarty-verscímekhez, verskezdetekhez a komponista odaillő zenei típusokat, karaktereket választ a zeneirodalmi hagyományból, s azokból klasszikus karakterképeket formál. A karakterek elsődleges zenei-műfaji fogantatását különösen jól megfigyelhetjük az öttételes ciklus három belső tételében. Elrendezésük formailag a bartóki tervet követi: egy-egy scherzoszerű gyors tétel áll a második, illetve negyedik helyen, s közrezárja a központi, elégikus lassút.

Virág és pillangó címet viseli az első scherzo, vagyis a szimfónia második tétele. Vörösmarty versében a mezőn frissen kinyílt virág könyörög a pillangóhoz szerelmes

beteljesülésért abban a rövid, egynapnyi tüneményben, amit virág, pillangó, ember életnek hisz. A cím úgy hat, mintha konkretizálni, poétikus képpel akarná értelmezni Bartók Concertójának második tételét: Giuoco delle coppie, párok játéka. Járdányi a fafúvósok girlandjaival a 19. század tündérien zsongó-sziporkázó természetscherzóit idézi meg, úgy azonban, hogy a magyar stílus félrehallhatatlanul jelen van a zene valamennyi motívumában. Kvart-kvintalapú tematikus anyaga oly nyilvánvalóan a szózatmotívumot értelmezi át scherzokarakterré, hogy már itt sejtjük: a mű a programatikus egytémájúság, a monotematika alapjára épül.

A negyedik tétel (a második scherzo) a monotematikus variációs szerkesztői elv következetes alkalmazásának jegyében a másodikhoz párosít tematikus és formai változatot: Harci dal. Nagy zeneszerzői igényességgel vázolja fel a tárgyat, a szabadságért vívott harcot. Címválasztásából az értők határozott, kemény üzenetet olvashattak ki, ellenkezőjét annak az álfüggetlenségi propagandának, amit a hamis Petőfi- és negyvennyolc-kultusz terjesztett. A tétel a következő Vörösmarty-sort viseli mottóként: „A fondor hatalommal rabló, zsivány szövetkezett, s a nép szivébe mérget, undok koholmányt ültetett." Egy évvel a zeneszerző nyilvános meghurcoltatása után e sorok olvastán egyetlen kortárs előtt sem lehetett kétséges: Járdányi választ, mégpedig kérlelhetetlen választ fogalmaz meg a fondor hatalomnak és képviselőinek, kiket a haza árulóinak tekint. Hozzá kell tennünk, hogy maga a zenés csatakép a költői szenvedélyt nem tudja, tán nem is akarja teljes mélységében közvetíteni. Szó sem lehet arról, hogy a harci zenén számon kérjük Vörösmarty költeményének a téboly határán járó vadságát, ami más kései versekhez hasonlóan főképpen a szélsőséges refrénben jut kifejezésre: „E drága föld szinét borítsák szerteszét a pártütőknek véres csontjai." Azt sem tagadhatjuk, hogy a szimfonikus szvitforma, amelyet a Vörösmarty-szimfónia követ, a csata zenei ábrázolását hagyományosan battaglia-szerűvé s ezáltal némileg külsőségessé teszi; a túltengő kvartdallamosság, egyes kvázi-előírásos zeneszerzői technikák és formai elemek alkalmazása – mint a harcot ábrázoló fugato –, valamint az illusztratív hangszerelés a harci jelenetet helyenként zeneszerzői stílusgyakorlattá sápasztja.

A szimfónia harmadik tétele fölött mottóként a Merengőhöz című Vörösmarty-vers híres első sora áll: „Hová merült el szép szemed világa..." Miféle üzenetet közvetít vajon a szimfónia szövegösszefüggésében a költő szava: „Ne nézz, ne nézz hát vágyaid távolába"? A Szózat jegyében álló eszmei tervben a versidézet nem arra buzdít, zárkózzunk be magánszféránkba, keressük ott a boldogulást. A híres sorok – „Ábrándozás az élet megrontója, mely kancsalul, festett egekbe néz" – nem attól óvnak, hogy szemünket az égre emeljük, hanem attól, hogy valóságnak nézzük a kulisszaegeket. Erre figyelmeztet Járdányi 1951/1952-ben, amikor a művészeket gigantikus kulisszák felállítására kényszerítették. Az őrült társadalom- és gazdaságfejlesztő tervek korában az egész társadalmat szólította fel, szívelje meg : „a birhatót ne add el álompénzen, melyet kezedbe hasztalan szorítsz: várt üdvöd kincse bánat ára lészen, ha kart hizelgő ábrándokra nyitsz." Zeneileg alátámasztja e tágabb értelmezést, hogy a harmadik tétel többszörösen is visszautal a Szózat jegyében fogant elsőre: a scherzo közjátéka után a Merengőhöz nyugodt tempója (andante tranquillo) mintegy újra felveszi a nyitótétel elmélyült andante sostenutójának fonalát. Tompított, de nem fojtott-ijesztő vonószene fölött a tétel kezdetén először a fuvola, azután a klarinét játssza a szabadon ritmizált, díszes, lebegő monológtémát. Felismerjük benne az első tétel mottótémájának továbbfejlesztését, úgy, ahogyan a témát a nyitótétel zaklatott, bartóki hangvételű kidolgozása után a visszatérés

kitárulkozó, kifejezetten üzenet- és felhívásszerű csúcspontján hallottuk. A szimfónia monotematikus szerkezete azt szimbolizálja, hogy a két költői gondolat, a Szózaté és a Merengőé, valójában ugyanarra int: ne nézz kancsalul, politikai kóklerek által festett egekbe – ne nekik, *hazádnak* légy híve, ó magyar.

Bartók Concertójában a tragikus Elégiától a negyedik helyen álló Intermezzo vezet át a finálé életigenléséig (a szerző szava). Járdányi Pál szimfóniájának költői-zenei programja a mű második felében elkanyarodik a mintadarabtól. Életigenlés mint a finálé főmondandója – a nemzeti-történelmi aggodalom légkörében a komponista elzárkózott az efféle optimista távlatok bemutatásától. Tragikus végkicsengésű művet akart írni. Ha a szimfonikus dramaturgia e típusának előzményét keressük, a Fantasztikus szimfónia öttételes passiója tolul emlékezetünkbe. Berlioznál az elégikus középtétel után menet indul a vesztőhelyre; láttuk, Járdányinál a negyedik szakaszban viharos csatajelenet tombol. Minden programszimfóniák ősében boszorkányszombat kísértetlátomása képezi a végső stációt; kísértetet, ördögi látomást idéz meg a Vörösmarty-szimfónia zárótétele is: a zene vásznán A vén cigány félelmetes alakja rémlik fel. Hogyan is húzhatná a vén cigány a felszabadult *népek boldog körtáncához* a talpalávalót, ahogyan Bartók nagy fináléit szokás jellemezni? Inkább Schubert Kintornására emlékeztet az *a-e* dűvőkvint, amit a kolduló zenész egykedvű elkerülhetetlenséggel ismétel tekerőlantján. A kíséret fölött tétova, rögtönzött fantáziálásba kezd a klarinét, mintegy véletlenszerűen csatlakozik hozzá előbb a brácsa, majd a hegedűkar. Többszöri szélsőséges fokozás vezet különleges, amorf anyagokból kialakított csúcspontokra. Mit látott vajon maga előtt a zeneszerző, mikor ezt a népi végítélet-víziót felvázolta? A sírt, hol nemzet süllyed el? Úgy sejtjük, igen: a finálé siratódallama közvetlenül visszautal a Szózat-jelképre, és Járdányi a tétel többi témáját is a nyitótétel alapmotívumaiból bontja ki. Nagy szerepet kap a kromatikusan zokogó félhang, amely a tiszta kvintek és kvartok közé beékelve már a mű harmadik ütemében baljós-fájdalmas színezetet adott a Szózat-motívumnak. A harmadik tétel erősen bartókos, sötét, szenvedélyes középrésze ugyanezt a meghasonlott kismásod-hangközt helyezte előtérbe.

A finálében bebizonyosodik: a Vörösmarty-szimfónia mélységesen átérzett, minden stílromantikát kerülő zenekari fantáziája, ha át is vesz 19. századi lelki hagyományokat, nem állítja azokat holmi forradalmi romantikus mondandó szolgálatába. A párt által előírt propagandaforradalom Járdányinál még a szimfónia legérzékenyebb részében, az utolsó tétel kódájában sem tör ki. Vörösmarty, emlékszünk, a nagy vers utolsó strófájában egyetlen mozdulattal elhallgattatja az apokalipszis hegedűsét: „Húzd – de mégse…" Óriási erkölcsi erőt kívánó tett a zaklatott lelkű költőtől – és óriási veszedelem a komponista számára. A költő remélheti, „lesz még egyszer ünnep a világon", anélkül, hogy ábrázolná annak szent részegségét. A muzsikus, szavak híján nem tehet mást, mint hogy megszólaltatja az ujjongást. Hangzó utópia – nem hallatszik-e ki belőle a jelen himnusza, a politikai rezsim dicsérete? Úgy véljük, nem. A Vörösmarty-szimfónia puritán szerzője tisztán hallja a jelenben a „keselynek szárnya csattogását", s nem engedi, hogy a halálhozó hangot ünnepi lárma fojtsa el. Felzúgnak ugyan a harangok a finálé legvégén, de csak a záró kiszélesedés hét ütemében erősítik a világ újra megtalált rendjét jelképező tonika-domináns basszusváltásokat. Eddig a feloldásig és feloldozásig kell eljutnia a finálé utolsó szakaszának, attól a pillanattól, hogy a vihar tetőfokán, amint a költő által megjósolt özönvíz legmagasabb hulláma felcsap, a klarinét magányos hangján, nyugodtan, énekelve, szabadon (tranquillo, cantabile, rubato) megszólal a politikailag nem

instrumentalizálható, erkölcsileg azonban nagyon is vállalható *de mégse...* – a Szózat-motívum a maga legtisztább alakjában. Az út utolsó szakaszát a zene kifogástalan motivikus logikával, hangzásban-tartalomban tartózkodó átlelkesültséggel járja be. Valójában nem történik más, mint hogy a kóda felkapja az első tétel mottótémáját, amely a kíséret nélküli kezdő monológban nem tudott kibontakozni; amely utóbb az első tétel kidolgozásában tragikus ellentmondásokba bonyolódott, és amelyet a finálé diabolikus táncfantáziája elmerüléssel fenyegetett – a kóda felragadja a vallomássá alakított Szózat-témát, átadja az egész zenekarnak, és többszöri nekilendüléssel végre megmutatja ki- és beteljesedett alakjában. Reményteli erővel sugározhatja a szent dallam az egyéni és nemzeti érzelmeket, amelyeket a Vörösmarty kétségbeesését és hitét megragadó őszinteséggel átélő komponista belehall és belehelyez.

ORATÓRIUM ÉS TÖRTÉNELEM
SUGÁR REZSŐ: HUNYADI. HŐSI ÉNEK

Sugár Rezső készülőben lévő Hunyadi-oratóriumáról – alcíme: Hősi ének – félhivatalos formában először Szabó Ferenc adott hírt 1951 novemberében, az I. Magyar Zenei Hét vitáját bevezető, nagy vihart kavart előadásában. Szabó frontális támadást indított a magyar zeneszerzésben eluralkodott divertimento-stílus ellen; láttuk, ennek jegyében feddésben részesítette Sugár Rezsőt is, a „gondos művészi igénnyel cizellált kisformák meleg líraiságú poétájá"-t, kinek „mondanivalójában elsősorban magába zárkózó egyénisége, vonzó és emberi, szubjektív hangulatai azok, amik műveiben elsősorban szóhoz jutnak". Holott a zenének – szólalt meg az előadásban az évtized esztétizáló zeneideológiájának vezérmotívuma – „napjaink nagy, sorsdöntő problémáit" kellene kifejeznie, „szocializmust építő életünk munkazaját, a nagy és hősi erőfeszítést, amellyel népünk békéjét, jobb és szebb jövőjét, Inotát, Sztálinvárost, a szocializmus más alkotásait építjük". A szocialista gazdaságpolitika a monumentalitás bűvöletében élt; erőteljesen, sőt erőszakosan fejlesztette a nagyipart és a mezőgazdasági nagyüzemet, és ennél fantasztikusabb terveket is kovácsolt: célul kitűzte ki a természet, a táj, a településrendszer átalakítását mérnöki asztalon készült tervek szerint. Szabó Ferenc, aki egyenes beszédben közvetítette kartársaihoz az időszerű pártdirektívákat, a szocialista nagyberuházások patetikus felsorolásával a kívánatos tematikát és műfajt határozta meg a magyar zeneszerzés számára: Inotáról, Sztálinvárosról szóljon az ének – és ének szóljon, vagyis szöveges, reprezentatív műfajú művek szülessenek, dalok, kantáták, sőt lehetőség szerint oratóriumok. Azért szöveges műfajok, mert ezekben megjelenhet az átalakító-iparosító munkát végző tömegek zenei képviselője, a kórus, s mert itt konkrétan *megénekelhetik* a hősi cselekedeteket. Hogy milyen hangsúlyosan, szinte monomániásan tért vissza ebben az időben a magyar zenei közgondolkodásban a szöveges-énekelt zene ügye, arról világos képet kaphatunk az Új Zenei Szemle 1950–1951-es számait átlapozva. Szinte nincs olyan szám, amelyben *szöveges zenénk, vokális zenénk* vagy *programzenénk* kérdését fel ne vetné valamely zeneíró, szellemi és műveltségi szintje által meghatározott felületességgel vagy mélységgel. A Szovjetunióban és a legelkötelezettebb népi demokráciákban a zeneszerzők hallgattak is a párt szavára, s nagyszabású kantátáikban és oratóriumaikban lelkesen énekeltek az ipartelepítésről és a természet átalakításáról. Azért is hangzott oly erőteljesen a követelés a honi szocialista építés sikereit megörökítő oratórium iránt, mivel a nagy példakép, a szovjet zene már megteremtette a mintát, s ezzel követésre ösztönzött. Budapesten 1951 elején mutatták be Sosztakovics Dal az erdőkről című oratóriumát, amelynek tárgyát a pusztaságok szocialista erdősítése adja, magától értődik, hogy a *Nagy Vezér* mint eszményi erdőmérnök lángeszű irányításával. Németország szovjet megszállási övezetében a zeneszerzők németes buzgalommal siettek a példa nyomába; a magyar sajtó is hírt adott Otmar Gersternek a keletnémet Sztálinváros alapítását megörökítő Eisenhütte Ost című oratóriumáról.

Szocialista nagyipari szimfóniát termett ugyan az első plénumot követő években a magyar zeneszerzés, de az ipari oratórium terén megbocsáthatatlan deficit mutatkozott. Nem csoda: a közös magyar stílusban a paraszti folklór hangvétele uralkodott, amihez már Bartók és Kodály, újabban pedig a forradalmi romantika receptje hozzákeverte a 19. századi verbunkoshagyományt. A népies-historikus zenei stílus- és gondolkodásmód összefonódott a sajátos népi-nemzeti-történelmi szemlélettel: nagyszabású szöveges művet komponálni jóformán lehetetlennek tűnt másról, mint a történelmi múlt vagy paraszti népélet témáiról. Éppoly jól tudta ezt Szabó Ferenc, mint mindenki más – kivéve a legnaivabbakat. Ő maga, miközben a szocialista építés vizét prédikálta, a neoromantika borát itta – az ötvenes évek elején kiadott nagyszabású műsorozatának darabjai kivétel nélkül a magyar múlt többé-kevésbé forradalmi epizódjait idézték meg, utoljára Petőfi versei kapcsán, a Föltámadott a tenger oratóriumban. Esete példázza, hogy a magyar historikus hagyomány a szocialista korszakban is erősebbnek mutatkozott a napi politikai igények diktátumánál. Ezért voltaképp nem lepődünk meg azon a fordulaton, amely Szabó Ferenc Sugár-értékelésében következett az I. Zenei Hét vitaindító előadásában, közvetlenül Inota, Sztálinváros és egyéb szocialista csodák emlegetése után:

> Kár, hogy Hunyadi Jánosról szóló oratóriuma a zenei hétig nem készülhetett el. Reméljük, hogy Sugár kartársunk ez alkalommal kilép szűk világából, s rátalál önmagára, a népével együtt élő és együtt érző művész hangjára és mondanivalójára. Erre teszi őt hivatottá a kor, amelyben élünk, azok a nagy eszmék, melyek népünk harcát és erőfeszítését irányítják. Erre teszi őt hivatottá a magyar zene hagyományain nevelkedett kivételes zenei tehetsége és tudása, magas zenei kultúrája.[1]

Szabó a szocialista iparosítás nagy eredményei után egy lélegzettel kimondta a 15. századi törökverő politikus-hadvezér nevét, nehézség nélkül közös nevezőre hozva Hunyadi harcait és a vasműalapításokat. Ezzel mintegy megütötte a mű fogadtatásának alaphangját. Mikor a Zenei Hét lezajlása után közel egy évvel, 1952. október 15-én a Magyar Rádió énekkara és zenekara Somogyi László vezényletével bemutatta Sugár Rezső Hősiénekét, ideológiai hangadó körök viharos lelkesedéssel üdvözölték. Nemhogy számon kérték volna rajta a kortársi-nagyipari témát, inkább elszántan keresték a módját, hogyan mutassák ki: a Hunyadi-oratóriumban a nép harca és küzdelmei jelennek meg, s rajtuk keresztül a nép erőfeszítéseit irányító nagy eszmék kapnak hangot. Sárai Tibor szónoki kérdést tett fel a bemutató után, s ahogy a retorika szabályai előírják, kérdését rögtön meg is válaszolta:

> Mi más adhatott szárnyakat Sugár Rezső zenei kifejezőeszközeinek, mint az áldozatos helytállásban megmutatkozó hazaszeretetnek a XV. századinál ma magasabb fokon, a szocialista öntudat fokán lobogó hősi pátosza? Ennek a hazaszeretetnek, a szocializmust építő és békés építését minden áron megvédeni kész magyar nép hazaszeretetének hősi múltunk egy ragyogó példáján keresztül való megéneklése szükségszerűen felfokozza a kifejezőeszközök minőségét, hatóerejét. A hazaszeretetnek, a helytállásnak frázismentes, emberien sokoldalú, elmélyült, művészi kifejezése

[1] *Az I. Magyar Zenei Héten bemutatott művek. Szabó Ferenc előadása,* Új Zenei Szemle 2/11 (1951. november), 12–27.

> Sugár oratóriumában először jelentkezik új zenénkben, mint tudatosan kitűzött programfeladat. Pedig ennek a meghatározott tematikának az igénye különösen Pártunk II. kongresszusa óta mindjobban fokozódott népünkben. Ennek az igénynek ilyen magas színvonalú teljesítése a Hősi ének sikerének igen fontos forrása. A sikerhez különösen sok segítséget adott Romhányi József költőien szárnyaló verselése.[2]

Sárai Tibor tirádájából is kiderül: az MDP második kongresszusa után a pártideológia egyik aktuális jelszavaként állandó helyet kapott a nyilvános érvelésben a szocialista hazaszeretet fogalma. Ennek a szovjet érdekeknek feltétel nélkül kiszolgáltatott országban körülbelül annyi köze volt a hazaszeretet valóságához, mint a diktatórikus rendszer szocialista demokratizmusának a demokráciához. Igyekvő pártmuzsikusok siettek terjeszteni a pártkongresszuson felröppentett új divatszót. 1953 áprilisában a Zeneművész Szövetség elnöksége a soron következő II. Zenei Hét ideológiai megtervezésekor egyik irányelveként határozta meg: a művek hangjában az eddiginél erősebben elevenedjék meg a hazaszeretet érzése, s a plénum vesse fel a szocialista patriotizmus kérdését. A direktíva kiadásakor éppen csak hogy kezdetét vette a Hősi ének politikai kisajátítása. Néhány nappal az ősbemutató után a mű felkerült az Ifjúsági Zenei Plénum műsorára; ez alkalmat adott Szabó Ferencnek, hogy Sugár művét mint a saját maga által 1951-ben megjelölt új irány sikerét üdvözölje:

> Ez a mű az utóbbi évek egyik legnagyobb zenei sikere. Sugár Rezső sikerében Pártunk művészetpolitikai erőfeszítéseinek kézzelfogható sikerét és eredményét látjuk megtestesülve. Örülünk, mert Sugár esete mindenki számára kézzelfoghatóan szemlélteti azt, hogy a valóban tehetséges zeneszerző művészi tudása és tehetsége többszörösére fokozódik, ha világnézetünk, a marxizmus-leninizmus eszmevilágának hatósugarába kerül.[3]

Ugyanezt a mondandóját megismételte a II. Zenei Héten, a magyar zeneszerzés imponáló seregszemléjén, amely a két évvel korábbi pártos iránymutatás gyümölcseit aratta le:

> Zenéje a múltról beszél, de a jelennek szól. Hazaszeretetre, nemes érzésekre lelkesíti és neveli dolgozó népünket. A nagy zeneszerzői tudással megírt oratórium a felszabadulás után keletkezett zenénk egyik legnagyobb eredménye, zenepolitikánk és annak vetületében kialakult zenei célkitűzéseink termékenyítő, ösztönző voltának egyik legnagyszerűbb és legmeggyőzőbb bizonyítéka.[4]

Ennyi hangsúlyozottan politikai, sőt pártpolitikai dicséret könnyen gyanakvást ébreszthetett a rendszerrel nem rokonszenvező kortársakban, az utókor szemében pedig pártkomponista hírébe hozhatja a Hősi ének szerzőjét. Vajon Sugár Rezső valóban szocialista realista szellemben komponálta meg nagy oratóriumát, s ezzel hű katonaként

[2] Sárai Tibor, *Sugár Rezső oratóriuma,* uo., 3/11 (1952. november), 30–36.

[3] Szabó Ferenc, *Zeneművészetünk időszerű kérdései az Ifjúsági Plénum tanulságainak tükrében,* uo., 4/1 (1953. január), 1–5.

[4] Szabó Ferenc, *A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek,* uo., 4/11 (1953. november), 13–22.

közelebb vitte a kommunista párt művészetpolitikai célkitűzéseit a megvalósuláshoz? Feltételeznénk, a keletkezés és koncerttermi megjelenés adott körülményei között a Hunyadi alig kerülhette el, hogy felébressze az opportunizmus, az alkalomhoz, a körülményekhez való szolgai hasonulás gyanúját. 1951/1952-ben a Sztálin-kultusz visszfényeként csúcsára hágott a kis magyar személyi kultusz, amit Rákosi Mátyás körül keltettek. „Apánk" 60. születésnapját 1952-ben ünnepelte az ország, különműszakokkal és felajánlásokkal. Ebben az évben kerül nyilvánosság elé a Hunyadi mitikus vezéri nagyságát ünneplő Sugár-oratórium – nem azért-e, hogy a nagy vezér megidézésével allegorikusan a kis vezér dicséretét zengje? Külsőleg nem is mond ellent semmi annak, hogy az 1951-ben befejezett, 1952-ben bemutatott nemzeti oratóriumot tárgyánál fogva a személyi kultusz par excellence zenei dokumentumaként azonosítsuk; hogy olyan művet lássunk benne, amely meggyőződéssel hirdeti a történelmi hős, az irányító-segítő atyai alak, a győztes vezér mitológiáját, magasztalván azt, amit a magyar személyi kultusz mindössze hároméves uralmi korszakának másik legjellemzőbb műve könnyed iróniával tagad meg és rombol le: Ránki György Pomádé királyára gondolunk, amely Andersen nyomán világgá harsogja a nevetségessé tevő s ezért gyilkos tanulságot: a király meztelen.

Különös, vagy inkább jellemző módon a kortársak feltűnő tapintattal tartózkodtak a leghalványabb célzástól is, ami a Hősi ének vezérmitológiáját a jelenre, a kis magyar vagy a nagy szovjet vezérre vonatkoztatta volna. Népről, pártról, marxista-leninista iránymutatásról bőven szóltak, de hallgattak a lángeszű pártirányítókról. E tartózkodást közvetlenül bizonyára Sugár Rezső egyéniségének ismerete magyarázza. Korabeli közszereplését nagyon egyszerűen leírhatjuk, amennyiben kimondjuk, Sugár egyáltalán nem szerepelt a zenepolitikai nyilvánosságban. A pártmuzsikusok megnyilatkozásaiban nem is jelent meg úgy, mintha közülük való lenne, mintha egy lenne a kommunista zeneideológia felesküdött hívei közül – ellenkezőleg, jó szándékú, tehetséges, de erősen a magyar hagyományhoz kötődő, tehát akkori értelemben kívülálló, apolitikus művészként jellemezték. Politikailag is aktuális sikerére féltékenységtől nem mentes meglepetéssel tekintettek, és hangsúlyozták a párt részesedését a sikerben. Lássuk, mit mondott erről Sárai Tibor:

> A Pártunk művészeti elveiért harcoló Zeneművész Szövetség következetes és türelmes munkáját dicséri az a művészet-etikai változás, amit Sugár alkotói magatartásában elért. Eredménye ez a Szövetség szovjet példa alapján kialakult munkamódszerének: az új alkotások megvitatásának, a konzultációs üléseknek, a kritika-önkritikának. Az elvtársi, alkotói segítséget elfogadva a szerző többször dolgozta át újra meg újra művét. Ezért a Szövetség munkájának is nagy sikere a Hősi ének sikere. Tanulságos és fontos ezt hangsúlyozni.

Sárai Tibor híradása egyértelművé teszi, a Hősi ének végső alakját nem kizárólag belső műhelymunka, az anyaggal folytatott zeneszerzői küzdelem nyomán nyerte el. Ez olyannyira köztudott volt s maradt a magyar zenetörténeti emlékezetben, hogy a mű körül valóságos legendaképződés indult meg, mitologikus-epikus tárgyához nagyon is illőn. Utóbb magára a zeneszerzőre hivatkozva állították szavahihető tanúk félnyilvános fórumokon, hogy a Hősi ének mögött egy korábbi oratóriumkezdemény húzódik meg, ami más, éppenséggel nem szocialista realista, hanem vallásos-egyházi tárgyat dolgozott volna fel, s hogy a Romhányi József által jegyzett Hunyadi-szöveg

egészben vagy részben utólag készült a zenéhez. Sugár Miklósnak, Sugár Rezső zeneszerző-fiának közlése szerint azonban a legendák körébe tartozik, hogy a Hunyadi-oratórium más szövegű első fogalmazvány átdolgozása nyomán született volna. A zeneszerzőt eszerint kezdettől az *arma virumque cano* szándéka mozgatta: fegyvert s vitézt énekelek. Kezdettől – de mikorra tehetjük e kezdetet? Több, egymástól független s megbízható forrás állítja, hogy Sugár Rezső a negyvenes évek végén, közelebbről 1948-ban kezdett oratóriumtervekkel foglalkozni, ekkor látott hozzá a Hősi ének szövegtervének zenei kidolgozásához. A zenei kortörténet ismerői szemében látszólagossá halványul az ellentmondás, hogy épp a divertimentódivat kellős közepén hallotta volna meg a nagy, szöveges, kvázi liturgikus műfaj, az oratórium hívását. Bármi sanda politikai célra igyekezett is kihasználni az évfordulót a hatalom megszerzésére törekvő ultrabal, 1948-ban mégiscsak 1848 évfordulóját, a függetlenség ünnepét ülte a nemzet, a fenyegetett függetlenség állapotában, amikor éppen, hogy a polgári-nemzeti szellem elkötelezettjeiben támadhatott-élhetett őszinte vágy: bárha állítana a sors hőst, aki a keletről özönlő hordákat megállítsa – a keletről áradó hamis tanokat feltartóztassa. Az oratórium, vagy inkább nagyszabású kantáta műfaját sem borította el ekkor teljesen és tökéletesen a concertók, szerenádok, divertimentók hulláma. Idézzük emlékezetünkbe, hogy a háború után, a negyvenes évtized második felében ütött Bartók Cantata profanájának órája: előadásainak száma és minősége ugrásszerűen emelkedett. Nem ok nélkül halljuk úgy, mintha a Hősi ének egyes misztikus-titokzatos szakaszai az általános Bartók-örökségen belül egyenesen a Cantatára hivatkoznának. Nagyszabású kórusra és zenekarra írt mű újabb példáját is kínálta a magyar zene 1948-as ünnepi éve a fiatal zeneszerző nemzedéknek. Két ízben is nagy hatással adták elő Veress Sándor Szent Ágoston zsoltárát, a legújabb s legjelentősebb szót, amit Kodály és Bartók után a magyar oratórium műfaj kimondott. Talán az Ágoston-zsoltár fúgájának hatását mutatja Sugár Rezső Hősi énekének középponti tétele, a nagy csatafúga is.

*

Sugár Rezső Hunyadi-oratóriumát az 1952-es bemutatón aratott nagy siker és a következő években időről időre megismételt reprezentatív felújítások nem tudták megóvni a csalódást keltő sorstól, amelyben a magyar zenetörténet legnagyobbjait kivéve kényszerűen osztozik az egymást követő nemzedékek egykor elismert szerzőinek és lelkesen fogadott műveinek többsége: régi korok hadihajóihoz hasonlóan elsüllyedt a múlt tengerében, és máig nem talált búvárra, aki onnan kiemelje. Nagyszabású oratorikus művek utóéletét más műfajokénál is jobban megnehezíti a kóruskultúrában bekövetkezett változás: eltűntek a hangversenyszínről, vagy sajnálatos módon a perifériára szorultak azok a 19. századi hagyományt folytató félamatőr vegyeskarok, amelyek még az 1970-es években is a koncertélet jelentős tényezői voltak, és önálló műsorpolitikát folytattak. Ne vegyék zokon jelen és közelmúlt érdemes kórusvezetői, ha hozzáfűzzük: a kórusok azért is kényszerültek a zeneélet hátterébe, mert leléptek a pódiumról az olyan karizmatikus kóruskarnagyok, mint Bárdos Lajos és Forrai Miklós, akiknek művészi ambíciója a klasszikusok ápolásán túl a magyar kórusirodalom bemutatására és életben tartására is kiterjedt. Kérdezhetjük, ha váratlanul újraéledne múlt évtizedek oratóriumkultusza, és a vitathatatlan művészi tekintélyű és vonzerejű karnagyok által összeállított műsorok ismét értő és lelkes közönségre találnának, visszanyerhetné-e a Hősi ének néhány éven át birtokolt, megbecsült helyét a magyarországi hangversenyek műsorán?

Nehezen válaszolhatnának tárgyilagosan a kérdésre azok a megkérdezettek, akik – mint e dolgozat írója – kényszerűen átélték a létező szocializmus vég nélkülinek tetsző, ráadásul a végtelenség nyomasztó kilátásával fenyegető évtizedeit, és szocializációjuk alaprétegeként az ötvenes évek első felének kísérteties lenyomatát őrzik tudattalanjukban. Felsoroltuk a „mentőkörülményeket"– az oratórium esetleges korábbi fogantatása, talán „hőscsere" is a bemutatót megelőző években, erőszakos ideologikus ráhatás a Zeneművészek Szövetségének konzultációs ülésein. A tanú – noha nem volt mártír – ezek ismeretében is alig tudja elkerülni a dies irae, dies illa élményét: legjobb szándéka, a szerző iránti rokonszenve ellenére is felismerni véli a bemutató korának és rendszerének politikai allegóriáját a Hősi énekben. A történelmi héroszban az akkor hatalmon volt vezérek és atyák alteregóját látja, a koncepcióban az úgynevezett személyi kultusz apológiáját gyanítja, azét az intézményét, amely – mint a későbbi fejlemények megmutatták – a szocializmus gondolatának nem torzulása volt, hanem megalapításának előfeltételéül és fennmaradásának elsődleges biztosítékául szolgált. Paradox módon inkább erősíti, mint gyengíti a mű hőskultusza által keltett déjà vécu érzetet az a dramaturgiai sajátosság, amivel a szerzők nyilván éppen a kínos aktualizálás ódiumát kívánták elkerülni. Hunyadi János úgy végzi el hősi feladatát, hogy fel sem lép a tetteit magasztaló műben. Még egy röpke pillanat erejéig sem, mint Sztálin Sosztakovics „bűnbánati zsoltárában", amellyel a szovjet párt 1948-as bírálatára reagált: Ének az erdőkről. Hunyadinak csak árnyékát látjuk, mintha emberfölötti formátuma megakadályozná, hogy megjelenjék a mű imaginárius színpadán.

Ha nincs hős, más egyéni szereplőkre sincs szükség. Az énekes szólisták közül csupán a bariton visel nevet, de az sem *dramatis personát*, hanem funkciót jelöl: mint Testo, ő beszéli el a történéseket, ő biztosítja a drámaiságot, vagy legalábbis annak látszatát. A szoprán, alt és tenor kommentálásra, szemlére, vagy a tömegek buzdítására szorítkozik. Drámai, vagyis cselekvő feladat vállalásához és elvégzéséhez a kórus jut legközelebb: a nép képviseletében énekel, de a szájába adott szöveg csak ritkán tanúsít elegendő aktivitást ahhoz, hogy elhiggyük: a szavakat valóban olyasvalaki mondja, aki meg is teszi, amit mond. Sokszor érezzük, hogy a nép önmaga és tettei puszta szemlélőjeként szólal meg. Nem csekély mértékben róhatjuk föl a dráma elmosódottságát a lakkozott felületű, tekervényes verselménynek, amelynek bőbeszédű álpoézisbe burkolt sekélyes tartalma főleg a szóló számokban feszélyez. Romhányi József szövege minduntalan rossz érzést kelt: a librettó olyasmiről beszél, amit az író soha nem látott-nem tapasztalt. Drámai műben a közvetlenség hiányát, a hiteltelenséget persze nem a költőnek, hanem azoknak a képzelt személyiségeknek rójuk föl, akik a szavakat kimondják. A cinikus utókornak nemigen akarózik hinnie, hogy a nép, amely a Hunyadi színpadán énekel, valaha részt vett eget-földet rengető csatákban, és győztesen vívta meg azokat. Személyes ismeretség híján nem éljük át a gyászt sem a hős váratlan halála után; a záró jelenet optimista jövőképét pedig kétségek közepette szemléljük. „Új, fénylő hajnalon új Hunyadiak jönnek" – biztat a dal, ám mi visszahőkölünk. Ha valljuk Adyval, nekünk Mohács kell, ha nem: cáfolhatatlan tény, hogy Hunyadi után háromnegyed évszázaddal Mohács jött. A rózsaszín jövőnek a magyar történelemben megvan az a legyűrhetetlen sajátossága, hogy mindig jövő maradt. Ma már tudjuk, 1952-ben maradt az csak igazán.

Sugár Rezső és Romhányi József Hunyadijának egyik modelljéül minden valószínűség szerint Händel bibliai oratóriuma, az Izrael Egyiptomban szolgált; annak nyomán járja végig a vész, háború, győzelem hármas útját anélkül, hogy szóhoz kívánná juttatni hőseit.

Nem illik kimondani, annyira magától értődik: az új oratórium szövege sem verbálisan, sem közösségi erőben nem versenghet az Ószövetség transzcendens drámájával, és nem hogy az események üdv- vagy világtörténeti jelentőségét nem tudja közvetíteni, de kérdéses marad nemzeti relevanciája is. Nem beszélve arról, hogy Hunyadi Jánost érdemeinek teljes elismerése mellett sem lehet a bibliai hadjárat hősével egyenrangúnak tekinteni, aki tudvalévőleg nem Mózes volt, nem is a nép, hanem maga az Úr. A szerzők tudatában voltak az ellentmondásnak, és a történelmi tényekre való hivatkozással a néporatórium műfaját keresztezték az egyházi hagyományból átvett másik típussal, a históriával vagy passióval: győzelmes harca után a hőst elragadja a fekete halál. Ez az átvétel sem bizonyul teljesen sikeresnek, hiszen a szentek élete- vagy passiószerű elbeszélés megkövetelné, hogy a hős bukása valami módon életéből, nagyságából, saját tetteiből vagy ellenfelei machinációjából következzék. A halál ténye nagyon szomorú, de esztétikai értelemben nem tragikus. Az optimista finálé a haláleset után kvázi a feltámadást – vagy legalább a megdicsőülést – hivatott képviselni. E szekularizált változatban azonban a mű végén nem teljesedhet ki a szándékolt felemelő-feloldó hatás.

Sugár Rezső maga is tisztában lehetett azzal, mennyire veszélyeztetett az oratórium optimista végkicsengésének lírai hitele. A végre nem hajtott – soha végre nem hajtandó – jövőbeni hőstett előünnepét gyermekkórus bevonásával, afféle úttörőinduló modorában indítja, s csak azután szélesíti ki a hazaszeretet himnuszává, amely egyre magasabb hullámokat vet, de zenei tájfestésének egyszerűségében tudatosan kerülni látszik a történelmi igazságtétel romantikus hangjait. Nem állíthatjuk, hogy a kicsengés minden részletében méltó lenne az imponáló kezdéshez, amely lényegesen nagyobb őszinteséget ígér. Sokan, sokhelyütt leírták már Sugár Rezsőről és zeneszerzői évjáratáról, hogy pályájuk az utószületettség – az epigonizmus – jegyében indult, és hogy működésük rövidebb-hosszabb első szakaszában úgy érezték, az elődök heroikus nagysága nem hogy árnyékot vetne rájuk, inkább olyan fénybe vonja őket, amit önerejükből talán nem is lennének képesek sugározni. A nagy ősök – akik egyike ráadásul akkor még a zenei világ középpontjában hatott, alkotott és gyarapított a haza javára – léte és az irántuk érzett feltétlen tisztelet következő nemzedéket *saját* hősélményben részesítette; az ő hőseik tetteit nem kellett elképzelni, hanem közvetlenül, mélyen és őszintén át lehetett élni. Mikor tehát az 1950-es évtized ifjú magyar zeneszerzője hősi énekre zendített, azzal, ami torkát – tollát – elhagyta, bizonyos értelemben Kodály, a zenei hőslegendák szerzője, és Bartók, az antihős előtt tisztelgett: a Hunyadi barokkos ouverture-indítása után a kórus dicsőítő felkiáltása – „lángszívű hős" – a Budavári Te Deum tudatos idézetének, ezáltal valósággal Kodály-hommage-nak hangzik. A következő ütemek indázó, kromatikus imitációja a Cantata profana átváltozásharmóniáit eleveníti föl, a Testo kezdőmondatából pedig – „történt ezernégyszázötvenhatban – világosan kihalljuk: *mikoron Dávid*...

További emlékek és utalások is felbukkannak, de az oratórium zenei és epikai folyamata jellegben, műfajban, nem utolsósorban pedig terjedelemben egészében véve elkanyarodik az elődök vokális-koncertáló műveitől. A Psalmus, a Cantata, a Budavári Te Deum koncíz, egybekomponált, szimfonikus költemény-formátumú koncepciójával szemben a Hősi ének a händeli-haydni kantáta-oratórium mintáját követve sokkal részletezőbben – mondhatni bőbeszédűbben – bontja ki az elbeszélést. A konstrukció tizennégy számozott, változó terjedelmű és funkciójú tételből áll. Rövid, hatásos invokáció után a Testo és a tenor recitativo-jelenete érzékelteti a vészhelyzetet, azután máris megszólal az első több-

részes, fugált és homofón szakaszokban kibontakozó népkórus. A Testo elbeszélő betétei – a cselekmény tulajdonképpeni közvetítői – mintegy rondó-ritornellként tagolják az előadást, és mindig önálló tételszámot kapnak, de általában zárlat nélkül kapcsolódnak a drámai vagy kontemplatív szóló- és kórusközjátékokhoz. Központi helyet foglal el a nagyszabású csatafúga (VIII); előtte az alt gyászt előlegező és vigaszt remélő ariosója, majd a tenor és kórus riadója hallatszik (IV, VI), utána pedig händeli diadalének bontakozik ki bensőséges-szélesen (IX). A váratlan csapás, Hunyadi halála elsötétíti a láthatárt: zenekari gyászmenet és szoprán panaszének hangzik fel (XI–XII). A Testo és a kar a XIII. tételben hajtja végre a kissé erőltetett fordulatot a jobb jövő irányában, hogy a zárókórusban felcsendülhessen az öröm hangja.

Felsorolásunk érzékelteti, hogy a tételsorból egyértelműen hiányzik a drámai elem, következésképpen a hallgatónak nélkülöznie kell a Psalmusból, Cantata profanából áradó feszültséget – a Zsoltáros és az Úr, illetve az apa és a legidősebb fiú párbeszédének perzselő hevét. Sugár a szövegíró útmutatását követve képeket sorolt egymás mellé, amelyeknek tartalma lehet drámai, de a műben betöltött funkciójuk nem az. A lírai alkatú komponista tekintete előtt nem történelmi dráma, hanem történelmi freskó lebegett, annak tájait, alakjait, csoportjait dolgozta ki erőteljes színezéssel, de mindvégig zárt-klasszikus formák között. Zeneszerzői karakterét nem megtagadva, Sugár a lírai-bensőséges mozzanatokhoz találta meg a legőszintébb s ezért leggyönyörködtetőbb hangokat – a Hősi ének a zenekari gyászzenében és a szoprán arra következő gyönyörű siratójában éli meg legintenzívebb pillanatait. Megragad és megindít az első rész alt-áriájának fájdalmas szorongása is. Rokonszenvet ébresztenek az öröm áttetsző, gyermeki fényeiben játszó tételek. Kevésbé elégítenek ki a Testo-szólam némileg keresett zenei bonyodalmai, a szuperkodályi prozódia, a metrikai hullámzás és a kíséret fölös illusztrativitása. A kórustételek energiatorlasztásai néhol mechanikusak, a fugált szakaszok szerkesztése és tonalitás-kezelése helyenként iskolás. A hős nélküli hősiesség tónusai olykor szinte gyermekies naivitásról tanúskodnak szóló és kórustételekben egyaránt.

Sem Kodály és Bartók kantátáinak, sem Kodály motettáinak és liturgikus zenéjének nem volt sajátossága az ábrázolás naivitása. A Hősi ének zenéjének e vonásai máshonnan – talán szovjet mintákból – származnak. Összességében azonban az egyértelmű, szinte áttetsző zenei ábrázolásmód, a technikailag kifogástalanul kidolgozott zene kifejezésmódjának naiv-tárgyilagos illusztrativitása voltaképpen hasznára válik a Hunyadinak. Ha meg is szólal benne az ötvenes évek ifjúsági indulóinak nem egészen őszinte örömèneke, semmi esetre sem üli győzelemünnepét (vagy torát) „a szocialista öntudat fokán lobogó hősi pátosz", amit a pártkritikus mindenáron bele akart hallani. Ha Sugár és nemzedéke nem is tudott a Kodályéhoz mérhető hittel és hitellel tanúságot tenni a latin mondás igaza mellett: historia est magistra vitae – sikerült elkerülnie, hogy zenéjét az ókori bölcsesség szocialista fordításának szolgálatába állítsák, és annak illusztrálására bírják rá, amit az ideológia minden erejével igyekezett belesulykolni a társadalom tudatába: vita est magistra historiae. Az élet – a mi életünk – a történelem tanítója.

„NEM ÉN KIÁLTOK, A FÖLD DÜBÖRÖG”
MAGYAR ZENE SZTÁLIN HALÁLA UTÁN

VERSENYMŰTÖRTÉNET I.
HAGYOMÁNYOK, ELŐZMÉNYEK

Az I. Magyar Zenei Héten a zeneideológia szószólói megkísérelték megvonni a magyar zeneszerzés első szocialista éveinek mérlegét, és megszabni a további fejlődés irányát. Az irányt a szovjet párt művészetelméletének központi kategóriája, a szocialista realizmus határozta meg. Szocialista realistának az a művészet minősült, amely a valóságot a maga haladó tendenciáival együtt ábrázolja. Az magától értődött, mit kell haladó tendenciának tekinteni: a társadalom ama fejlődési irányát, amelyet a kommunista párt törvényszerűnek hirdetett. Valójában tehát a szocialista realizmus elmélete és gyakorlata nem tartozott az esztétika hatáskörébe: pártpolitikusok alkották meg a művészet irányítását szolgáló eszközként, és politikai fegyverként használták nemkívánatos jelenségek visszaszorítására. Utóbbi funkciója nyilvánult meg a türelmetlenségben, amellyel a főideológus, Szabó Ferenc harcba szállt a magyar szerzők kedvelt, játékos műfaja, a párt szemszögéből kétségkívül diverzív divertimento ellen. A divertimento boszorkányüldözése is bizonyította, ami a társadalmi tünetekről felállított kommunista diagnózisok esetében inkább szabály volt, mint kivétel – hogy az orvos olyan betegséget akar gyógyítani, amely már elmúlt. Igaz, könnyen a túlzás látszatába eshetünk, ha azt állítjuk, a divertimento és szerenád *vieux jeu* volt 1951 őszén. Hiszen Szervánszky Endre Klarinétszerenádját, e címe szerint divertissement típusú művet csak rövid hetekkel a plénum előtt mutatták be. Ám ez a mű éppenséggel nem cáfolja tézisünket a divertimento alkonyáról. A korai ötvenes évek egyik legsikeresebb koncertműve sem tartalmát, sem formáját tekintve nem minősülhet neoklasszikus divertimentónak, szerenádnak vagy concertinónak. Unikális felépítése úgy hat a hallgatóra, mintha valamely rejtjeles üzenetet hordozna. A titokzatosság érzetét nem utolsósorban a szólóhangszer búvópatakszerű fel- és eltűnése váltja ki az első két tétel rapszodikus szövedékében; szólama sokszor improvizáltnak hat, és hiányzik belőle az a csipetnyi kacérság, amely általában jellemzi a magyar neoklasszikus divertimentót, közelebbről a concertino típusú művek magánszereplőjének viszonyát zenei környezetéhez (és a hallgatóhoz). A klarinét megszólalásait alátámasztó és körülvevő zenekari anyagok jellegét és mondandóját sem könnyű megragadni. Szervánszky romantizáló, az első tételekben időnként egyenesen amorf írásmódja immár nyilvánvalóan nem tekinti eszményének a háború utáni magyar divertimento műfaj csúcs- és fénypontját jelentő Vonósszerenád neoklasszikus-ironikus plaszticitását. Ellentétes irányban, de ugyanolyan eltökélten vesz búcsút a magyar divertimento lankás tájaitól a kemény vonalú zárótétel a maga robusztus-balkánias ritmus- és motívumkarakterével.

A Klarinétszerenád nem került föl az első összmagyar zenei szemle programjára, ünnepi prezentálása a II. Zenei Hétre maradt, és ha tartalmában nem is, műfajában annál jobban illett annak programjára. A műsor leginkább szembeötlő tanulságát úgy foglalhatnánk össze: a divertimento nem halt meg, csak átalakult; divatját egy másik klasszicizáló műfaj, a versenymű váltotta föl. Ennek név szerinti előhírnöke feltűnt már az első

plénumhangversenyek egyikén; az ünnepi műsorozatba beválogatták Dávid Gyula Brácsaversenyét. A következő években valóságos versenyműhullám söpört végig a magyar zeneszerzők műhelyein. E műfaji divathullámnak több forrását különíthetjük el. Bartók Béla kései versenyműveinek feldolgozása a negyvenes évek magyar zenekultúrájának egyik nagy feladata volt. A folyamatot meg-megzavarták a politikai fejlemények. Szervánszky Péter, a Hegedűverseny első magyar előadója nem sokkal a háború után emigrált. Ha jól látjuk, honi hegedűs, Zathureczky Ede legközelebb csak 1948-ban lépett nyilvánosság elé a koncerttel. A 3. zongoraversenyt 1947 szeptemberében Böszörményi Nagy Béla mutatta be; emigrációja után 1949-ben Solymos Péter vette át, 1951-től Sebők György is játszotta, 1952-ben Zempléni Kornél tűzte műsorára. Különleges figyelmet szentelt a zenei sajtó az 1953. április 15-i hangversenynek, melyen Fischer Annie először játszotta Bartók 3. zongoraversenyét. Bemutattak még két Bartók-versenyművet: a szonátából átírt kétzongorás koncertet az 1948 őszi Bartók Fesztiválon, a befejezetlenül maradt Brácsaverseny Serly Tibor-féle kidolgozását 1951. május 28-án, Lukács Pál szólójával.

Bartókkal közel egy időben érintette meg a neoklasszikus koncertáló zene divatja Kadosa Pált. 1930 és 1940 között nem kevesebb mint hat versenyművet komponált, abból kettőt zongorára, vagyis mint kitűnő pianista, a maga számára. Ellenséges politikai viszonyok a harmincas évek végétől megakadályozták e művek érdemük szerinti előmenetelét a hangversenypódiumon. Midőn a háború után Kadosa végre elfoglalhatta az őt megillető megbecsült helyet a magyar zeneszerzés élvonalában, versenyművei előtt is megnyílt a széles nyilvánosság. Az 1947. decemberi hangversenytermi bemutató után Lukács Pál rendszeresen játszotta zeneszerző barátja Brácsaconcertinóját; a Zongoraconcertinóval 1947 novemberétől a szerző lépett fel évadonként legalább egy alkalommal. Eljátszották a Vonósnégyesversenyt is. Klasszicista concertinóinál keményebb 1931-es 1. zongoraversenyét Kadosa egyetlen alkalommal vitte nyilvánosság elé; az 1949. február 11-i hangverseny műsora az előadást bemutatónak tüntette fel.

A nemzedéktársak új versenyművei közül kimagaslott Viski János 1947-ben bemutatott Hegedűversenye; az 1948-as Bartók-ünnep egyik újdonságaként pedig tetszés fogadta Farkas Ferenc kerekded Zongoraconcertinóját. Ám az új darabok viszonylag kicsiny száma mutatja, hogy a versenymű a negyvenes évtizedben nem tartozott a legnagyobb lelkesedéssel művelt formák közé. Kultuszát mindenekelőtt a zeneélet pénzügyi nehézségei gátolták. A programjukat önállóan tervező nagyzenekarok – azon túl, hogy Bartók és Kadosa elég dolgot adott nekik – kockázatosnak találhatták új versenyművek bemutatását, mert attól legfeljebb csak kritikai elismerést remélhettek. Hangszeres szólisták, ha már magukra vették új stílusú koncertszólamok betanulásának nagy fáradságát, azért nagyobb erkölcsi nyereséget akartak elkönyvelni, mint amit hazai kortársak propagálásával szerezhettek – legalább akkorát, amit egy Bartók-előadás, vagy valamely zenepolitikailag preferált importkoncert hazai bemutatója ígért. Előadóművész megrendelők sem igen akadtak Magyarországon, akik a szerzőket versenymű megírására ösztönözték volna.

Kedvezőtlenül befolyásolta a versenyművek előadási chance-ait a nevezetes karmester-vetélkedés, amely 1945 tavaszát követően Budapest hangversenytermeiben kialakult. A háború utáni első években Somogyi László, Ferencsik János és Fricsay Ferenc rivalizálása keltett a közönséget felvillanyozó feszültséget, 1947-ben pedig feltűnt a pesti pódiumon Otto Klemperer gigászi alakja. Sűrűn szerepeltek vendégkarmesterek is, kik érthető módon inkább önálló irányítóként, mint kísérőként akartak tündökölni. Így tör-

tént, hogy 1945 és 1950 között a budapesti hangversenyek műsorán a megszokottnál kisebb hely jutott a versenyműveknek. Klemperer és Fricsay 1950-ben kivonult a szocialista táborból, ugyanakkor felerősödött a keleti zenepolitikai légáramlás. Vitathatatlan, hogy a versenymű magyarországi divatját nagymértékben ösztönözte a szovjet zene sokat emlegetett példája. Nem mintha a szovjet zeneideológia különösebben magasra értékelte volna a versenyművet azon lázas kísérletei közepette, melyekben igyekezett kidolgozni a párt 1948-as határozatának pontosan megfelelő műfaji hierarchiát. Az értéksorrendben a tiszta hangszeres zenét tudvalévőleg megelőzte az opera, a kantáta és a tömegdal. A hangszeres zenére a formalizmus gyanúja vetült, s az árnyékot csak a programszerűség oszlathatta el, ha és amennyiben biztosította a kor ideológiailag előrendezett valóságának művészi tükrözését. Abszolút zenére csak akkor ütötte rá jóváhagyó pecsétjét az esztétikai dogma, ha – mint egy korabeli szovjet zeneíró fogalmazott – elvont formáit minden lehető módon közelítette a jelenkorhoz, minden erejével a realista népi művészet elveinek diadalát szolgálta, hangsúlyt helyezett az új és nagy eszmei tartalmakra, és erős, egészséges emberi érzelmeket fejezett ki.[1]

Nem firtatjuk, vajon a szovjet szerzők újabb keletű versenyművei megfeleltek-e az ideológiai előírásoknak. Nem kérdezünk rá arra sem, vajon a negyvenes évek végén indított heves programzenei kampány következtében csökkent-e valamelyest a szovjet versenyműtermés. Akár így volt, akár nem, ténykérdés, hogy a szovjet zenének a versenymű vitathatatlanul kedvelt műfaja maradt, s az 1948-as zenei határozat után egyik legsikeresebb exportcikke lett. Kultusza afféle okos lányhoz illő megoldást kínált az újsütetű népi demokratikus államok, így Magyarország hangversenyrendezőinek. A viszonylag apolitikus műfajjal sok politikai konjunktúradarab előadását válthatták ki úgy, hogy mégsem érhette őket a vád: elhanyagolják a szovjet zenét. Hála a nagyban importált szovjet versenyműveknek, növekedett a szólistaprodukciók aránya a zenekari hangversenyeken, s ennek megvolt a maga előadóművészet-szociológiai haszna. A szovjet versenymű kultiválása szólószerepléshez juttatott tucatnyi másodvonalbeli hangszerjátékost, kiknek foglalkoztatására az 1952-ben alapított állami hangversenyrendező szerv kötelezettséget vállalt. A művészek készséggel teljesítették a szovjet művek betanulásának technikailag hálás, szellemileg nem megterhelő feladatát, talán abban a reményben is, hogy imígyen szaporítván érdemeiket, komolyabb produkciókra is felkérést kapnak – lehetőséget a sztárok által kisajátított 18–19. századi remekművek előadására elsőrangú zenekarokkal, központi termekben.

Néhány cím és dátum érzékeltesse itt, milyen tempóban és mértékben tört előre a szovjet versenymű partizánserege – nem az Amur, hanem a Duna partján. 1949 előtt kizárólag Hacsaturján darabjai kerültek műsorra, azok is szerény mértékben. 1946 februárjában Zathureczky Ede bemutatta a Hegedűversenyt, 1947 novemberében Böszörményi Nagy Béla eljátszotta a Zongoraversenyt. 1949 elején a szovjet kultúra első fesztiválja felhúzta a zsilipeket a versenyműáradat előtt. Továbbra is Hacsaturján maradt a leginkább preferált szerző. Hegedűversenyét egy hónapon belül két szovjet művész is eljátszotta, Viktor Bergyajev és David Ojsztrah; a Zongoraversenyt Lev Oborin adta elő. A Gordonkaverseny 1951 áprilisában érkezett meg, Miloš Sadlo szólójával; korabeli sajtóközlés az előadást a mű bemutatójának nevezte a Szovjetunión kívül. Hacsaturján kon-

[1] Tyihon HRENNYIKOV, *A szovjet zene fejlődésének útja,* Új Zenei Szemle 1/1 (1950. május), 48–51.

certjei évadonként négy-öt hangversenyen szólaltak meg. Hamarosan csatlakozott hozzájuk Kabalevszkij Hegedűversenye: Garay György 1950 márciusában mutatta be, és abban az évben csak Budapesten legkevesebb öt alkalommal játszotta. (Az adatok korabeli hangversenyműsorlapok, valamint újság- és folyóirat-beszámolók feldolgozásából származnak, és a dolog természetéből fakadóan töredékesek; könnyen lehetséges, hogy üzemi, szabadtéri és más, a hivatásos hangversenyközpontokon kívül rendezett előadásokról forrás híján nincs tudomásunk.) Kisvártatva megérkeztek olyan kevésbé ismert szerzők versenyművei is, mint Rakov, Macsavariani, Gaszanov, Glier. Előadásaik sűrűségét, sőt Hacsaturjánét és Kabalevszkijét is meghaladta Dvarionasz Hegedűversenyének erőltetett játszottsága: 1951. márciusi premierjét követően Garay György két éven belül legkevesebb kilenc alkalommal játszotta el pesti hangversenyen. Az MTA Zenetudományi Intézet budapesti hangverseny-adatbázisa szerint a szovjet versenyművek előadásszáma az 1952. naptári évben megközelítette a húszat. A koncertezés így megnyíló Kánaánja a fiatalabb hangszereseket is csábította. 1952-ben a Zeneakadémia végzős hallgatói zenekari diplomahangversenyükön egy orosz és három szovjet versenyművet játszottak el.

A korszak szovjet zenetörténetéből tudjuk, hogy a versenyműdömpinget zenepolitikai motívumoknál is erősebben befolyásolta az előadói virtuozitásnak hagyományos orosz kultusza. E kultusz lángja a 2. világháborút követően a korábbinál is magasabbra csapott. A földrésznyi birodalom fellépési lehetőségekkel, a zeneszerzés pedig versenyművekkel kárpótolta a nemzetközi hangversenyélet nagy színtereitől sokáig elzárt kiváló és nagy tekintélynek örvendő előadóművész-gárdát. Szerényebb formákban és méretekben, de hasonló jelenséget figyelhetünk meg a magyar versenymű új korszakának kezdetén is. Nagy előadó-egyéniségek fellépése a háború után koncertképessé tett olyan hangszereket, amelyek azelőtt szerényen megelégedtek a zenekari – legfeljebb kamarazenei – produkcióval. Az előadók növekvő tekintélye a szerzőket arra ösztönözte, hogy versenyművet írjanak számukra, ezáltal elősegítsék művészi profilírozódásukat és osztozzanak sikerükben. Szervánszky a Klarinétszerenádot a szenzációs Budapesti Fúvósötös klarinétosának, Balassa Györgynek írta. Szólista szerepben viszonylag új hangszer, és a hangszernek Magyarországon addig ismeretlen szuverén virtuóza ihlette az ötvenes évek első vonós versenyművét: a hangszer a mélyhegedű, a művész Lukács Pál. Dávid Gyula Brácsaversenye a legtartósabb elismerésnek örvendhetett a magyar versenymű 1951 és 1960 közötti termésében.

Dávid Brácsaversenye talán az első honi mű, melyben kimutatható a szovjet versenymű zenei típusainak nyoma. Formálása nem csupán világos, de szinte iskolásan fegyelmezett – a magyar stílus ennél valamivel nagyobb választékosságot követelt meg a szerkesztésben. Hangvételében is importelemeket fedezünk fel. Az első tétel motorikusan pergő tizenhatodai nem barokk, nem is magyaros benyomást keltenek, hanem Hacsaturján befolyására vallanak. A hangszínek és a motivika is elárulnak bizonyos egzotikus hatást, noha a szerző a magyar dallamkészletből is válogat: az első tétel mellék-témájának kvartos lírája ugyanúgy árulkodik a keletkezés szűkebb helyszínéről és koráról, mint a Rondo-finálé népdalepizódja. Pentaton csírából bontja ki Dávid Gyula a bensőséges, Andante tranquillo középtételt; tartózkodó érzelmessége a mű legrokonszenvesebb vonásai közé tartozik. Hatvan esztendő távlatából, a Brácsaversenynek szinte ugyanolyan jó bizonyítványt állíthatunk ki, mint aminőt kritikusok és hallgatók a bemutató idején kiállítottak róla. Szerzője nem törekedett arra, hogy posztromantikus

módon túlbonyolítsa a zenei és eszmei kidolgozást. A zene, amit írt, szerény és szolid, de soha nem olcsó, nem erőtlen, nem mesterkélt, és ami a legfontosabb: a maga közvetlen modorával lehetőséget ad a szólistának, hogy tudását és egyéniségét természetes eleganciával mutassa be.

Tétova évtizedkezdés után versenyművek egész sorát vették munkába a magyar zeneszerzők. Az eredményt először az 1953. október 22. és 28. között megrendezésre került II. Magyar Zenei Hét műsoráról olvashatjuk le. Míg az 1951-es szemlén szólóhangszerre és zenekarra írott műként csupán Dávid Gyula Brácsaversenye hangzott el, a második plénum mind az öt díszhangversenyén egy-egy versenyművet állítottak a műsor középpontjába. Az elhangzás sorrendjében: Szervánszky Klarinétszerenádját, Viski János Zongoraversenyét, Kókai Rezső Hegedűversenyét, Kadosa Pál 3. zongoraversenyét és Mihály András Gordonkaversenyét hallhatta a közönség. Elemző előadásában a politikai süllyesztőből felbukkant Mihály András elégedetten regisztrálta e művek hozzájárulását a monumentális szimfonizmus két évvel korábban meghirdetett programjának megvalósításához: „Bizonyos mértékig szimfonikus műveknek számítanak egyes versenyművek is, például Kadosa Zongoraversenye, Kókai Hegedűversenye és mások."[2]

Mint máskor is, az ideológiai szemellenzőktől megszabadult Mihály elemzésével most is egyetérthetünk: az említett koncertek terjedelmükkel, összetett, gazdagon tagolt anyagaikkal, fejlesztést igénylő, klasszikus karakterű motívumaikkal, összhangrendjük választékosságával és komplex formálásukkal valóban a szimfonikus versenymű hagyományát elevenítik fel. Hasonlóan a szimfónia és az oratórium feltűnéséhez a zenei termésben, „bizonyos mértékig" a megnövekedett versenymű-produkciót is válasznak, mégpedig igenlő válasznak foghatjuk fel Szabó Ferenc 1951-ben elhangzott követelésére: le a divertimentóval, jöjjenek a nagy, művészi és politikai felelősségtudattal telített műfajok és formák. Vagy inkább: a politikai rendszer súlyát, méltóságát, hatalmát sugalló formák? A versenymű a műfaj reprezentációs céljának megfelelően majdnem mindig affirmatív, kijelentő vagy megerősítő erőt sugároz; Beethoven Esz-dúr zongoraversenyére gondolva cum grano salis úgy is vehetjük: a virtuóz, „fejedelmi" távlatú versenymű az egyéniség, a személyiség kultuszát fogalmazza zenébe. Az 1953 őszén egymást követő nagy versenymű-bemutatókat megalkuvó gesztusként is felfoghatnánk: a Vezér halála megrendíthette a sztálinizmus alapjait, a zene azonban mintha változatlanul a rendszer rendíthetetlenségét hirdette volna.

Ám okkal valószínűsíthetjük, hogy a versenyművek rangos szerzőinek egyike sem szánta művét hódolati darabnak. Inkább arra használták fel a műfajt, hogy továbbra is távol tartsák magukat a közvetlen politikai tartalmú, programszerű zeneszerzői feladatok teljesítésétől, ha addig távol álltak ettől – vagy hogy eltávolodjanak a politikai kötelezettségektől, ha addig kiszolgálták azokat. Az előbbi osztályba sorolhatjuk Viski Jánost. Viskiről tudjuk, hogy első ifjúságától lassan, meg-megállva dolgozott, kevés művet publikált. Hegedűversenyéről már 1940-ben mint befejezés előtt álló műről nyilatkozott, a darab mégis csak a negyvenes évek második felében készült el. Ezután a Zongoraversenyig más nagyobb művet nem is adott ki kezéből; utána Gordonkaversenyét fejezte be. Lehetségesnek tartjuk, hogy a Zongoraverseny, sőt talán a teljes versenyműtriptichon

[2] Mihály András, *Az új magyar zeneművészet néhány problémája,* Új Zenei Szemle 4/11 (1953. november), 1–13.

gondolata már a negyvenes években megfogant, közvetlenül a Hegedűverseny nagy sikerének hatása alatt. Persze az időközben kibontakozott koncertdivat erős újabb ösztönzést adhatott a kivitelezésnek.

A versenymű-komponisták között Kadosa Pál és Mihály András alkotta az 1949 és 1951 között, a politikai zeneszerzésnek elkötelezett – mondjuk ki: kompromittált? – szerzők csoportját. Láttuk az eddigiekben, hogy Kadosa ezekben az években egymás után tette le obulusait a hatalmi esztétika asztalára. Ötvenedik életévében, 1953-ban komponált 3. zongoraversenye a műjegyzékben a leghatározottabban úgy hat, mintha az önmagán elvégzett ideológiai agymosás után Kadosa visszatérne önmaga zeneszerzői normalitásához. Mihály András 1948 és 1951 között vezérideológusként tényked ett, de jutott ideje politikai kantáták és tömegdalok komponálására, sőt nagyobb dolgokra is vállalkozott: kétszer kísérletezett programszimfóniával. Láttuk, hogy szocialista módon romantikus, önéletrajzi ihletésű második szimfóniáját 1952-ben megvitatta és meglehetős negatív bírálatban részesítette a Zeneművészek Szövetsége. Szabó Ferenc, hogy is lehetne másként, erősen kifogásolta, hogy „az egész műben nem hallunk egy széles nagy dallamot sem". Lehetséges a Gordonkaversenyt válasznak tekinteni: Mihály talán Szabó Ferencnek akarta megmutatni, milyen jól tud széles, nagy dallamokat írni. De ez zeneszerzői fejlődése szempontjából lényegtelen kérdés. Látni fogjuk: a Gordonkaverseny relevanciája abban rejlik, hogy vele az alig több mint harmincéves Mihály a politikai és programzenélésből kiábrándulva, hogy úgy mondjuk: *zenei* zenét kezdett komponálni.

VERSENYMŰTÖRTÉNET II.
ZONGORAVERSENYEK

Kezdjük versenyműszemlénket a II. Magyar Zenei Hét két új zongoraversenyével! Viski János műve a hallgatóban kissé elmosódottabb, archaikusabb benyomást kelt, mint a Hegedűverseny. Ez talán a hangszerrel, illetve a zeneszerzőnek a hangszerről alkotott sajátos képével függ össze. Kodály növendéke, kiugróan sikeres ifjúkori művében, az Enigmában különös képességről tett tanúságot: mindenféle kényszeredettség nélkül, teljes spontaneitással alkalmazta a szimfonikus költemény romantikus formáját és kifejezésmódját. A Hegedűversenyben Bartók példája nyomán stílusa klasszikusabbá, elvontabbá, ugyanakkor modernebbé és népiesebbé vált. A zongora, illetve a zongoraverseny műfaja azonban mintha visszafordulásra késztetné a késő romantikus kompozíciós stílushoz. Keze alatt a zongora nem ütőhangszer (ez persze nem hiba), nem is a Fortspinnungsmotivik, a témát alkotó motívumok szakadatlan, zakatoló továbbszövésének eszköze, mint a neobarokk műfaji kísérletekben. Viski a zongorát Rachmaninovhoz hasonlóan intenzíven éneklő dallamhangszernek tekinti. Szólamának kantábilitását minden eszközzel igyekszik felfokozni: a dallamot oktávokkal, mixtúrás akkordsorozatokkal emeli ki, és gyakran szenvedélyes vagy éteri futamokkal írja körül. A posztromantikus zongorastílus romantikus nagyformát és tematikus anyagot kíván. Különösen erős a stílromantika érzete az első tételben, a zongorának a bizonytalan tonalitású bevezető ütemek után megszólaló szenvedélyes nyitókadenciájában. Erre a zenekar izzóan magyaros, energikus, fantáziaszerű főtémával, a szólóhangszer pedig édes, lírai ellentémával válaszol. Újult erővel csap fel a szenvedély lángja az expozíció harmadik egységében: a zongora maga kíséri fortissimo dinamikával kiemelt dallamát – a túlhabzó érzelmek papírra rögzítéséhez a szokásos kettővel szemben három szisztémára van szükség. A dübörgő zongoraszenvedély a tétel középrészében kulminál, majd szép, de cimbalomtremolókkal kissé túlszínezett pusztai ábránd készíti elő az ismét oroszlánerőt fitogtató visszatérést. Romantikus tájfantáziák visszhangját halljuk a második tételben. Harmóniarendjében érezni a huszadik század ízeit, hanem azért mégis azt a gondolatot ébreszti a hallgatóban: vajha ilyen biztos technikájú, minden kényszeredettségtől mentes magyar ábrándot írt volna honi magyar szerző 1953 helyett 1853-ban! Félreismerhetetlenül a keletkezés korának magyar hangját üti meg a finálé: szelíd fényekben játszó C-mixolíd alaphangnem, elán és mélázás, játékosság és elandalodás. Kontrollált zenei kalandok; az összhatásra jogi terminussal azt mondanánk, mindaz, amit sugároz, ha nem is maga az ártatlanság, legalább az ártatlanság vélelme.

Plénum Szabó Ferenc-i értékelés nélkül? Ez elképzelhetetlen volt a magyar zeneszerzés történetében mindaddig, amíg egyáltalán plénumokat rendeztek, vagyis 1951 és 1956 között. Bár átengedte Mihálynak a főelőadást, a zeneszerzés ideológiaprofesszora most sem hallgatta el véleményét.[1] Hozzászólásában csípős, mondhatni ellenséges szavakat ej-

[1] SZABÓ Ferenc, *A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek*, Új Zenei Szemle 4/11 (1952. november), 13–22.

tett Viski Zongoraversenyéről: „drámaisága és lírai részletei – jelentette ki – nem az emberi lélek legmélyebb mélységeiből törnek ügyesen megformált zenéjében." Vajon mi válthatta ki Szabó malíciáját? Hiszen Viskinél elegánsabban és hívebben senki sem valósíthatta volna meg, amit ő szovjet sugallatra évek óta követelt: a zeneszerzők forduljanak a 19. századi hagyományhoz. Arról nem is beszélve, hogy a Zongoraverseny utolsó tételében nem is egyszer Szabó zenei mesestílusát idéző hangokat vélünk felismerni. Valószínűleg itt rejtőzött Viski vétke. Szabó megérezte: Viski anélkül közelít a 19. század zenei eszményeihez, hogy a doktrína politikai tartalmát és plakátszerű formáit átvenné. Romantika forradalmiság nélkül – sokkal rosszabb, mint semmilyen romantika. Prémiumot a plénumvezér csak a politikai többletért osztott.

Politikai többletet Kadosa 3. zongoraversenyében sem talált a szigorú kortárs recenzens, s a felismert hiányra alig leplezett ingerültséggel reagált a maga primitivitásában félelmet gerjesztő bikkfanyelvén:

> Jellegzetesen eredeti zenéje talán nem olyan simára gyalult, mint a kijárt utakon járó epigonok zenéje. A versenymű első tételében lehetnek súlyosan zsúfolt, nehézkesen megfogalmazott gondolatok. A második tétel gyászzenéje azonban megfogja a hallgatót még akkor is, ha Kadosa zenei mondanivalójának csak részleteivel ért egyet, ha Kadosa zenéje a maga teljes egészében egy olyan világ, melyben kevés a fény, kevés az öröm és kedély emberi melegsége. 3. tétele sikerült a legkevésbé: anyagában és mondanivalójában olyan élesek az ellentmondások, hogy teljesen kiegyenlíteni az előadásban alig lehet.

Kadosa talán egyetértett a bírálat egyes pontjaival; mindenesetre a versenyművet 1954-ben átdolgozta. Az eredeti alak ismerete nélkül nem tudjuk megítélni Szabó formai kifogásainak helytálló voltát. Ami a tartalmat illeti, elfogulatlan hallgató a 3. zongoraversenyt kimondottan örömteli műnek érzi. Benne a komponista újrafogalmazza sajátos szerzői egyéniségét, ami azt is jelenti: Kadosa, a homo ludens visszatérésének lehetünk tanúi. A zeneszerzői játékhoz az is hozzá tartozik, hogy szabad utat enged az eklektikának. Barokkos motorikát, Bartókot, új orosz elemeket, magyar népi dallamtöredékeket, talán még jazzt is elegyít. Nem lehet tagadni, hogy a stílusok és technikák keverése olykor a túlzott tarkaság, sőt a könnyelműség benyomását kelti. Az is igaz, hogy az alkalmazott alapanyagok némelyike feszeng a túl színes környezetben. Például nem érezzük szükségszerűnek a magyaros-lírai melléktémát és annak himnikus kibontását az első tételben. A Szabó által vigasztalanul sötétnek ítélt második tételben úgy halljuk, az érzelmek néhol a szimfonikus könnyűzene közelébe csábítják a szerzőt. A harmadik tétel lídes színezetű, csárdás ritmusú, egyszersmind prokofjeves főtémája sem tűnik a legválasztékosabbnak. De megértjük a szertelenségeket: ez az ár, amit Kadosa a zeneszerzői felszabadulásért készséggel megfizet. Végső ítéletünk a műről mindenképpen igenlő, köszönhetően a parádésan ötletes, mégis tartózkodó hangszerelésnek, nem utolsósorban pedig a remek formálásnak, különösen az első tételben. Kadosa nem komponál akadémikus mintákat követve, mint legtöbb kortársa – Viski is. Tudja, hogy a klasszikus forma történetének ebben a poszt-posztfázisában annyit ér, amennyi meglepetést tud kelteni úgy, hogy közben tájékoztató-szervező funkcióját nem adja föl. Aszimmetriákkal, formaszakaszok felcserélésével a visszatérésben, motívumalakzatok megfordításával, általában: a mindenre kiterjedő variativitással eléri, hogy a 3. zongoraverseny nem-

csak hangzásával villanyoz fel folyamatosan, de lankadatlan érdeklődést és várakozást is kelt a nagyjából mindig kiszámítható, részleteiben mégis mindig váratlan következő fordulat, azon túl pedig az egész forma kimenetele iránt.

*

Engedtessék meg, hogy e ponton rövid kitekintés erejéig felfüggesszük a III. Zenei Hét versenymű programjának tárgyalását! Kitekintésünk valójában betekintés a Magyar Rádió páratlan hangarchívumába, melynek polcain nyolc, 1945 és 1956 között komponált magyar zongoraverseny felvétele sorakozik. E mennyiség az összes fennmaradt versenyműfelvételnek éppen a felét teszi ki. Bár nem zárhatjuk ki, hogy a felvételek elkészítését és fennmaradását külső okok is befolyásolták, az arányból mégis nagy biztonsággal levonhatjuk a következtetést, amely egyébként nem lep meg: a zongoraverseny műfaja ekkor is, mint általában, túltengett a versenymű-irodalomban. Kadosa Pálnak a sztálinista politikai esztétika béklyójából szabadulást kereső és találó szertelen és tartalmas 3. zongoraversenye és Viski János nemesen neoromantikus koncertje mellett a zongoraverseny-termést Gaál Jenő, Vécsey Jenő, Mihály András, Tardos Béla és Kardos István művei képviselik. A szerzők némelyikét a korabeli közvélemény a zeneszerzői kar hátsó soraiba utasította; ám abszolút értéküktől függetlenül, e művek értékes hasznos információkkal szolgálnak, milyen formai és típusbeli modelleket követett, miféle nyelvi és stiláris koncepciókat valósított meg az ötvenes években a magyar komponisták közmondásos derékhada.

Gaál Jenő nevét a mai zenekedvelő alig ismeri. Utolsó zenei lexikonunk, az 1984-es kiadású Brockhaus–Riemann nem vette fel címszavai közé. Bartha Dénes negyedszázaddal korábbi lexikonja még regisztrálta személyét és működését, a Magyar Életrajzi Lexikonból pedig megtudjuk, 1900-ban született Zólyomban, és 1980-ban hunyt el Budapesten. Kodály tanítványaként 1930-ban végezte el a Zeneakadémiát. 1951–1952-ben komponált, 1953. január 8-án bemutatott Zongoraversenyének első ütemei azonban nem a Kodály-iskolára vallanak: a motivikát, a témavilágot inkább a magyar nóta szelleme ihleti. Nótás hangvételében keresi Gaál az autentikus zenei hordozóeszközt azon hangulatokhoz, amelyeknek kifejezését a romantizáló zongoraverseny számára kötelezőnek érzi: csupa regényes hangvétel, hol bensőséges, hol legendásan titokzatos, hol szenvedélyesen kitárulkozó, néha őszintén, néha operettesen lírai. Nem hiányzik az előadásból a virtuozitás és a játékos-burleszkszerű irónia sem. A forma megfelel a tartalomnak: Gaál Jenő egytételes Koncertstückje a szimfonikus variáció szerkezeti elvét követi. Ez az utóromantikában divatozott forma Lisztre, César Franckra és Rachmaninovra néz vissza. Az orosz szerző tónusai és érzelmei egyébként is erősen átütnek a magyaros alapanyagon. Rachmaninovot a magyar zongoristák általában nem tartották műsorukon, de azért olykor megszólalt Budapesten. 1951-ben, az aktuális szovjet művészeti hónap alkalmával egy orosz zongoraművésznő eljátszotta 2. zongoraversenyét. Gaál Jenő bizonyára hallotta, de csak stílus- és formaeszközöket tudott kölcsönvenni modelljétől, formátumát meg sem közelítette. Húszegynéhány perces versenyműve, amely valóban mindent elkövet, hogy rejtett programját világgá kürtölje, jóval a záró hangzat előtt teljesen kilúgozza a motívumállományt és a zongorastílus tartalékait.

A zongora és zenekar versenyszerű együttműködése nem csak alkalmilag foglalkoztatta Gaál Jenőt. Korábban is dolgozott már ebben a zsánerben: első zongorakoncertjét 1945-ben komponálta, és a neoklasszicizmus által kedvelt Concertino címmel látta el.

A kis versenymű 1947-ben el is hangzott a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium zenei szemléjének keretében. Ha a Zongoraverseny után hallgatjuk, a darab stílusa nagy meglepetést okoz. Az ötvenes évtized elején komponált mű alapján Gaál Jenőt rendíthetetlen posztromantikusnak vélnénk, a Concertinóban viszont, melynek stílusát nehéz lenne szabatosan meghatározni, rachmaninovi szenvedélynek nyomát sem találjuk. A neoklasszikus, capriccio és toccata jellegű, mozgalmas darabocska kerüli a nagy és súlyos zenei érzelmeket, inkább fanyar, játékos, ironikus hangokat üt meg. Ahelyett, hogy túlzott áhítattal elmerülne a zenei és hangulati részletek szemléletében és kifejtésében, mint a Zongoraverseny teszi, a korábbi darab előadásmódjában rokonszenvesen szűkszavúságot, szinte türelmetlenséget érzünk saját zenei anyagaival szemben. A hangnemet sem kezeli azzal az egyértelmű, mesterkélt tisztasággal, mint a későbbi mű; a zene ugyan nem atonális, de inkább csak lebeg a hangnemek fölött, semmint hogy legyökerezne bennük. Ha valami hiányosságot érzékelünk a játékos koncertparódiában, akkor az éppen a tematikus arcélek elmosódottsága. A szakadatlanul száguldó tétel tetszetős, olykor meglepően eredeti, nem provinciális ötletek differenciálatlan sorának tűnik; egyes mozzanatainak jelentését és jelentőségét a hallgató többszöri hallás után sem tudja megragadni.

Milyen következtetést vonhatunk le a tényből, hogy Gaál Jenő az 1945-ös Concertino tárgyilagos, játékos, könnyed és el nem kötelezett írásmódjától az öt évvel későbbi zongoraversenyben elszántan visszafordult a képzeletbeli orosz–magyar posztromantika felé? Rejtélyesnek aligha ítélhetjük a regressziót: Gaállal bizonyára az 1951-ben kezdeményezett vehemens 19. századi stílus-propaganda láttatta a szalonos érzelem- és formavilágot és a magyar nótás alaptematikát a zeneszerzői üdvözüléshez vezető útnak. A komponista, aki bizonyára egész életén át úgy érezte, Kodály-tanítvány mivolta ellenére nem részesül érdemeihez méltó elismerésben, a Zongoraversenyben korabeli terminussal szólva az opportunizmus vétkét követte el. Illetve szerette volna elkövetni, de nem sikerült neki: ha valami nem cseng ki művéből, az az ötvenes években propagált vasba öltözött forradalmi romantika hangja.

Visszhang nélkül maradt a nyilvánosságban Kardos István 1956-ban komponált zongoraversenye is. Gaálhoz hasonlóan ő is a magyar zeneszerző-közösség perifériáján futotta be pályáját. E pálya az ötvenes években már tekintélyes tartamra tekinthetett vissza: Kardos 1891-ben született, zeneszerzői tanulmányait még a régi, első világháború előtti Zeneakadémián végezte. Zongoraversenye sok évtized múltán is hűségesen őrzi a századelő magyaros stíluseszményeit. Lassan kibontakozó bevezetés után az első tétel nem különösebben jelentékeny főtémájának pontozott ritmusai jellegzetes magyar karaktert formálnak. Talán hatott már rá valamelyest az időközben felfedezett paraszti népzene, lényegét tekintve azonban még a 19. század táncgesztusaiból alakít szimfonikus-programszerű tematikát. Mert erőteljes szimfonikus, programatikus szándék jellemzi a nagyszabású – több mint harmincperces – mű mindhárom tételét. Túlméretezés, kétségtelenül, de ez is összhangban van a századelős karakterrel. Mégpedig nem a századelő konzervativizmusának, hanem modernizmusának karakterével. Gaál Jenő simulékony, polírozott neoromantikájához képest Kardos zenéje ugyanis szinte „modern": töredezett, darabos, percenként másfajta, szélsőséges mondandók közlésének vágyától feszül. Sajnos a stílus viszonylagos szabadsága nem avatja fontos közlendők valóban gondolatgazdag zenei elbeszélésévé a meglehetősen bájtalan és szertelen versenyművet.

*

Két további zongoraverseny komponistái az akkori harmincas-negyvenes nemzedékhez tartoztak, Tardos Béla 1910-ben, Mihály András 1917-ben született. Mint Viski Jánosén a Hegedűverseny, Mihály András pályáján is a koncertálás egész korszakát vezette be a saját hangszerére, a gordonkára írott versenymű. 1954-es Zongoraversenyét a fúvósötösre és zenekarra írott Fantázia követte, majd 1959-ben a hegedűre és obligát zongorára komponált darab; utóbbit immár a modern zenei stílus és hangzásideál bűvöletében, erős Bartók-hatás alatt, nyugatos szellemben írta. A puszta felsorolás tehát úgy tüntetheti fel, hogy Mihály, aki az 1953-as zenei hét számadásában arra buzdította kartársait, fejlődjenek tovább a drámaiság, a programszerűség irányába, maga nem itta a vizet, amit prédikált, és kitartott a semleges koncertáló műfajok mellett. Felmerül a kérdés: valóban hátat fordított-e következetes műfajválasztásával a szocialista politika zenei apologetikájának, valóban felhagyott a rendszer mindenáron való igazolásával a zenében? Vagy ugyanaz maradt a politikai tartalom, csak a műfaj változott?

A Zongoraverseny a kérdésre nem ad egyértelmű választ. Annyi tagadhatatlan, hogy a kissé túl egysíkúan lírai, túlzottan melodikus-békés Gordonkaverseny után ez a darab merészen kilép a bonyolultabb tartalmak és egyéni formai megoldások ismeretlen földjére. Egyes részletei kifejezetten modern, problematikus zenének hangzanak az ötvenes évek közepének stiláris standardjához viszonyítva. (Mihály talán éppen e problematikus vonások miatt nem erőltette a versenymű kottájának kiadását). Elidegenítetten hangzik az első tétel dezorientált, különleges színhatásokkal játszó kezdete, és erőteljes bartóki hatás érvényesül: a Zene és a kétzongorás Szonáta egyes helyei által lángra gyújtott képzelőerő az egész első tételt telezsúfolja artisztikus hangszínárnyalatokkal. Ragyogóan szól, és igen tartalmasnak hangzik a tétel kidolgozásának rejtélyes zenéje. Frappáns megoldást talál Mihály a forma problémájára is. A bemutató szakasz a témákat tömör fogalmazásban, élesen körülhatárolva sorakoztatja egymás után, a kidolgozásban eluralkodik a motívumfeldolgozó, folyamatszerű jelleg, a visszatérés csak utalásként, idézetként hozza a tematikus anyagot, mintegy átmeneti állapotban, felfüggesztve pár pillanatra a szakadatlan átalakító munkát. Meg kell vallani, hogy a főtéma leépítése, motivikus feloldása bizonyos fokig javára válik a tételnek: a kevésbé bartóki, inkább a szovjet versenymű-tipológiából származó agresszív-makacs motivikus ötlet nem tartozik a Zongoraverseny legrokonszenvesebb alkotóelemei közé.

A versenymű rövid, átvezetés jellegű lassú középszakasza ismét intenzíven bartókos hangot üt meg. Ennek ellenére, vagy éppen ezért, itt nyilatkozik meg legrokonszenvesebben Mihály András törekvése a személyességre, egyelőre elsősorban nem a hangvételben, hanem a zeneszerzői magatartás felelősségében, őszinteségében. Szünet nélkül következik a harmadik tétel; ez végre elárulja, hogy a mű formatervét ciklikus, a tételeket egységes elbeszéléssé szervező zeneszerzői célkitűzés alakítja. A finálé a szovjet kortárs zene számunkra kevéssé hiteles, leegyszerűsített, játékos és aktivista hangvételéből indul ki, de nem marad meg ennél a könnyed hangnál, hanem egyre fokozódó nyomatékkal visszahozza az első tétel alapanyagát. A versenymű záró szakaszára marad, hogy lekerekítse az első tételben felfüggesztett reprízt, a darab vége hozza meg a kezdet zenei-tartalmi kérdéseinek konstruktív és érzelmi megoldását. A főtéma megkísérel kitörni, felemelkedni eredeti szovjetes, mechanikusan energikus alapkarakteréből; érzelmesen, bartókosan átszíneződik, mintha egyéni, lírai-hősi szavak kimondására törekednék. Nincs mit titkolni: a finálé emberi kulminációját nem sikerül élettel megtölteni; a főtéma ezen új formájában is eléggé kétes jellem marad, úgyhogy nyomatékos fölidézésével

a harmadik tétel kifutása annyit veszít, amennyit az első tétel vége nyert az elhallgatásával. Ám a hang megcsuklása ellenére a Zongoraverseny értékes mű, és ha nem is a legharmonikusabb a műfaj korabeli magyar példái között, mindenképpen ez mutatja a legmerészebb zeneszerzői kezdeményező erőt.

Mihály Andráshoz hasonlóan valószínűleg Tardos Béla is formai-tartalmi problémák miatt tartotta vissza kéziratban 1954-ben komponált Zongoraversenyét. Más okot, mint önkritikát nehéz feltételezni, hiszen a zeneszerző 1955-től a Zeneműkiadó Vállalat igazgatói íróasztalánál foglalt helyet. Tardosról az 1948-as Bartók-versenyen díjat nyert vonósnégyese megmutatta, hogy erős ambíciókat táplál nagyszabású, sokrétűen szerkesztett formák létrehozására. Nehezére eshetett, hogy mint a párt hű katonája, aki volt, a hatalomátvételt követően egyéni zeneszerzői vágyait háttérbe kellett szorítania, és alkalmi művek – néhány sikeres tömegdal, kantáta, szvit – komponálásával teljesítenie a központilag diktált zenepolitikai penzumot. Az 1951-ben elhangzott újabb parancsot azonban – írjatok mai életünk nagyságához méltó, még nagyobb jövőnket előre sejtető nagyszabású, drámai műveket – valami okból nem sietett megfogadni. Óvatosságra inthették más szerzők nem épp kedvező tapasztalatai, láthatta, hogy a monumentális műfaj, a programszimfónia épp azoknak mutat fityiszt, akik komolyan veszik a pártesztétikát, és szocialista tartalommal akarják megtölteni. A historizáló szimfonikus szvit műfajában pedig talán nem kívánt vagy nem mert Szabó Ferenccel versengeni.

Mint számos kortársának, Tardosnak is a versenymű mutatott kompromisszumos kiutat a zsákutcából. A műfaj sajátos belső dialektikája lehetőséget teremt arra, hogy a zeneszerző magában a műben reflektáljon saját zenei vagy ideológiai mondandójára, és így bizonyos mértékig distanciálja magát tőle. Itt ugyanis a szólista és a zenekar szembeállítása révén mintegy magától megszületik a korban sokat emlegetett „drámaiság"; mód nyílik azonosulás és elkülönülés, egyetértés és szembefordulás, objektum és szubjektum ellentmondásának és egymásrautaltságának érzékeltetésére, a zenei elbeszélés dinamikájának autonóm kidolgozására, ami végül szintézishez vezethet anélkül, hogy a megoldásba okvetlenül politikai-világnézeti tartalmat kellene belelátni vagy belecsempészni. E „meghatározatlan drámaiság" egyike lehetett az okoknak, amelyek a kommunista nyomás lazulása idején a zeneszerzők szemében a megszólalás kedvelt eszközévé tették a versenyművet.

Tardos Béla félreismerhetetlenül újromantikus Zongoraversenyében jól kitapintható a szándék, hogy kiaknázza a versenymű dramaturgiájának belső dialektikáját, a koncert hagyományos, háromtételes formai narratívájába szubjektív motívumokat szőjön, s ezzel a zene által tárgyilagosan előadott „alaptörténetet" valamiképpen kiegészítse egy másik, rejtett történettel, a szemlélődő, véleményt nyilvánító, érző *én* regényével. A benyomás, hogy a mű két szálon fut, mintha főmondandójához rögtön kommentárokat is fűzne, talán azért támad, mert Tardos legerősebben átérzett gondolata, egy magyaros népdaltéma, oly szélesen, nyugalmasan, statikusan bontakozik ki minden egyes elhangzása alkalmával, hogy szinte feledteti a körötte elhelyezett egyéb anyagokat. Az első tétel melléktémaszakaszában – itt találkozunk először a népies magyar vezérdallammal – hosszú perceken át úgy érezzük, mintha félbeszakadt volna a nagy elánnal megkezdett koncert, és a zene szabad fantáziálásba csapott volna át. Ettől fogva ösztönösen érezzük, hogy a szerző ezt az alakzatot sokkal többre fogja érdemesíteni, mint hogy puszta mellékszereplője legyen a negyedórás nyitótételnek. A téma a kidolgozásban, majd a kódában újra *in rilievo* lép föl, mint a tétel valódi közlendője, mint valami

idée fixe, melodikus rögeszme a mű szerkezetében. A továbbiakban kiviláglik: Tardos a fixa idea sorsának alakításába rejti el az egész koncert lényegi szerkezeti-érzelmi üzenetét. A lassú tételben ugyan feltűnik és kifejlődik egy önálló lírai-drámai téma, ehhez azonban a forma egyik érzékeny pontján emlékképszerűen társul az első tételben megismert vezérdallam. Ezek után már várjuk, hogy a finálében is megjelenjék, és várakozásunkban nem is csalatkozunk. Ám a zeneszerző itt nem elégszik meg a népdaltéma egyszerű felidézésével, talán épp azért, mert az első visszatérés után a másodszori felidézést a szakavatott hallgató előre látja. A formai banalitás elkerülésére Tardos a finálében a vezérdallamot a lassú tétel főtémájával együtt idézi fel. Kétes értékű megoldás, mert a kétszermondás, amely út hat, mintha a komponista attól tartana, hogy egyetlen téma visszatérésével nem lesz képes elég nagy hangsúllyal érzékeltetni: a zenei folyamat mögött ott áll ő, a lírai én mint a forma spiritus rectora. Egyszerűbben fogalmazva: ha egyetlen téma visszatérése szerkezeti banalitással fenyegetett, a kettős repríz akaratlagosnak érződik, és csökkenti a forma spontaneitását.

A lírai főgondolat körül felhangzó, hol energikusan küzdelmesnek, hol himnikusan felmagasztosultnak, hol meg oldottan játékosnak beállított tematikus képleteket hallgatva jól megértjük a kettős szálvezetés zeneszerzés-lélektani okát. Mintha Tardosban be nem vallott félelem munkált volna, vajon megállna-e a lábán a versenyműkísérlet a lírai-szubjektív betétcselekmény nélkül, amely ácskapocsként biztosítja a lefolyás ciklikus logikáját; vajon elég nemes-e a zeneszerzői invenció, vajon elégséges-e a szerkesztői energia ahhoz, hogy e segédlet nélkül is garantálja a forma, az elbeszélés folyamatosságát, elég jelentős-e a tartalom ahhoz, hogy felkeltse és fenntartsa a hallgató érdeklődését. A tételek önálló gondolatai ugyanis meglehetősen töredezettek, a versenyműléptéknek inkább csak igényét jelzik, de azt nem érik el. A hallgató diszpozícióján túl nagymértékben múlik a szólista teljesítményén is, hogy a maga szubjektív-fantáziaszerű intarziákkal áttört formájában hitelesnek érződik-e Tardos Béla kísérlete kifejezés és konstruktivitás harmóniájának megteremtésére a versenyműnek álcázott programszimfónia műfajában.

VERSENYMŰTÖRTÉNET III.
VERSENYMŰVEK VONÓSOKRA

Kókai Rezső 1906-ban született. Tizenkilenc évesen oklevéllel zárta le Koessler Jánosnál folytatott zeneszerzői tanulmányait a Zeneakadémia zeneszerzés-művészképzőjében. Ettől kezdve időről időre a nyilvánosság elé vitte kompozícióit. Hamburger Klára érzékeny Kókai-életrajzából tudjuk: friss diplomásként, 1926-ban elnyerte a Magyar Zeneszerzők és Szövegírók pályadíját fisz-moll vonósnégyesével. Dohnányi Ernő a húszas években több művét előadta a Filharmóniai Társaság zenekarával. 1942 márciusában az a kitüntetés érte, amit megszerezni közös álma a legtöbb fiatal magyar zeneszerzőnek: az Operaház bemutatta István király című szcenikus oratóriumát.[1] Sajnos a Kelet és Nyugat közötti összeütközést taglaló legenda szövegkönyvének naivitásán a zene nem volt képes teljesen úrrá lenni; az oratórium csak röviddel élte túl bemutatójának ünnepét. Kókai negyvenes évek végéig írott egyéb művei többnyire osztoztak e keserű sorsban. Vitathatatlan tekintélyét elsősorban nem kompozícióinak köszönhette a Zeneakadémia tanára, hanem a magyar zeneéletben párját ritkító műveltségének, stílusismeretének, tájékozottságának és elméleti képzettségének.

Kókai Rezső az 1930-as években Liszt fiatalkori zongoraműveiről írott disszertációjával zenetudományi doktorátust szerzett Freiburgban. Dolgozatát mindmáig az irodalom egyik alapvető fontosságú munkájaként ismerik el a nemzetközi Liszt-kutatásban. A disszertáció témája arra vall, hogy Kókai már ekkoriban érdeklődő rokonszenvvel közelített a 19. század magyar zenestílusához. Részben bizonyára ezzel magyarázható, hogy amikor 1950 táján a zeneideológia minden erejével igyekezett feltámasztani a 19. század romantikus hagyományát, Kókai kapva kapott a határozott körvonalú stílusdoktrínán, anélkül, hogy annak politikai tartalmával azonosult volna. Ő, aki addig csak szórványosan, mintegy meggyőződés nélkül publikált, egyszerre termékeny zeneszerzőként mutatkozott be. Sorozatban komponálta a verbunkosrapszódiákat és szviteket zenekarra, népi zenekarra meg szólóhangszerekre, és hódolt az évtizedforduló mesterséges, de nem ellenszenves divatműfajának, a romantikus történelmi daljátéknak is: Lészen ágyú című rádiódarabjának magyaros-dallamos betétszámai meglehetős népszerűségre tettek szert.

Téved azonban, aki mindezek alapján feltételezi, hogy az 1952-ben komponált Hegedűverseny, amelynek kapcsán Kókai Rezső pályáját az előbbiekben summáztuk, egyértelműen és egyöntetűen a 19. századi stílusát felelevenítő neoromantikus mű lenne. Sokkal inkább arról tanúskodik, hogy a koncertműfaj felkeltette Kókai Rezsőben a szvitek, rapszódiák és daljátékok által elszenderített zeneszerzői felelősségérzetet. E felelősségérzet, a primer, nagy forma vállalása teszi a Hegedűversenyt vitathatatlanul a kompo-

[1] HAMBURGER Klára, *Kókai Rezső,* Budapest, Zeneműkiadó, 1968 (Mai magyar zeneszerzők, 12).

nista legjelentősebb művévé, és az egész korabeli magyar versenymű-irodalom egyik maradandó értékű alkotásává. Kókai soha nem volt Bartók felesküdött híve. Bár Hegedűversenyében elkerülhetetlenül megszólalnak a közös 20. századi magyar nyelvezetből származó motívumok, a stílus nem abban az értelemben „bartókos", mint például a fiatal Kurtág György Brácsaversenyében vagy Mihály András Gordonkaversenyében. Igaz, hogy az egyértelmű epigonizmus helyett Kókai versenyművében bizonyos eklektikát érzékelünk, ám ez a sokféleség a kései hallgatóban nem kelt olyanféle türelmetlenséget, mint 1953-ban keltett Szabó Ferencben, aki a második plénum vitáján alig leplezett ingerültséggel nyilatkozta a zeneszerzőtárs darabjáról:

> Kókai Rezső Hegedűversenyét éles intonációs ellentmondások jellemzik. A háromtételes mű minden egyes tételében más és más stíluselemek kerülnek előtérbe. Ez rendkívüli módon rapszodikussá hangolja zenéjét.[2]

Valóban: Kókai a Hegedűverseny palettáján neobarokk, verbunkos, magyar és kelet-európai népi, helyenként franciás-neoklasszikus, máskor egzotikus színeket kever ki. Nem minden színt, minden elemet értékel egyképp eredetinek és tartalmasnak a versenymű hallgatója. Az, hogy Kókai mind az első, mind a harmadik tétel főtémájának ritmusát és dallamát valami régi vágású élességgel, tömörséggel rajzolja meg, bizonyos fokig a kezdetlegesség benyomását kelti, és a stiláris regresszivitás veszedelmét érezteti. De a könnyen azonosítható, túlkarakterizált alapmotívumoktól a tételek kibontakozása során nagy távolságokba jutunk el. A versenymű merész motivikus és színbeli excursusait Szabó Ferenc rapszodikusnak hallotta; az elemzés azonban Kókai zenéjét szigorúan komponált, egységes alkotásnak mutatja, és megállapítja: a zeneszerzői munka fegyelme kellőképp ellensúlyozza a témákban mutatkozó eklektikát. Ugyanez a tudatos formatervezés tartja kordában a hangszínfantáziát. Szabó Ferenc 1953-ban kijelentette: Kókai hegedűversenyének nyitó és befejező tétele itt-ott már-már öncélúvá váló, külsőséges hangszínorgiába fullad. Lehetséges, hogy a bírálat megalapozott volt, de az is lehet, hogy a szerző megijedt Szabó ideológusi tekintélyétől: Hamburger Klára közli, hogy Kókai Rezső a bemutatót követően, 1953-ban áthangszerelte a Hegedűversenyt. Feltételezhetően ezt az átdolgozott formát tartalmazza az 1957-ben megjelent partitúra, és ez hallható a mű lemezfelvételén, amelyen a hegedűszólót a nagyszerű Gertler Endre játssza. De még ha Szabó intésére retusálta volna is a Hegedűverseny partitúráját Kókai, hangszín, hangnem, ritmika, karakter, képzelet tekintetében e második alakja is a legszínesebb lapokat tartalmazza az ötvenes évek magyar zenéjében. A tánczenei és jazzhatásoktól sem elzárkózó finálé – benne az üstdob-kísérte fantasztikus szólókadenciával – a versenymű legizgalmasabb tétele; szórakoztató, egyben igényes zene, úgy, ahogy e két tulajdonságot leginkább a francia hatok művészete tudta egyesíteni. Kókairól, a magyar muzsikusok egyik legműveltebbikéről, aki a jégkorszak múltán az első magyar monográfiát fogja közzétenni a 20. század európai zenéjéről, joggal feltételezzük a kortárs francia zene ismeretét.

*

[2] Szabó Ferenc, *A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek,* Új Zenei Szemle 4/11 (1953. november), 13–22.

1953-ban bemutatott Gordonkaversenyével Mihály András pályája legsikeresebb – mondhatjuk, egyetlen maradandóan sikeres – kompozícióját alkotta meg, amely egyben az 1950-es évek első felének közös műfaji jegyeit legtipikusabban képviselő versenymű címét is kiérdemli. Persze a darab a szólóhangszer-választásnak is köszönheti, hogy kortársai jelentős – esetenként talán jelentősebb – darabjaival ellentétben nem süllyedt el a zenetörténet limbusába, ahol reményét vesztve várja feltámadását a mindenkori jelen hangversenypódiumain. Igaz, hogy gordonka – amely mint zenekari szólóinstrumentum a vonósok között a legnagyobb kedveltséget, legsugárzóbb aurát mondhatja magáénak a romantikus irodalomban – a vezető zongora és a második helyezett hegedű mögött a stabil harmadik helyet foglalja el a legkeresettebb szólóhangszerek triászában. De a nagyszabású, reprezentatív versenyművek száma mégis viszonylag korlátozottnak mondható ahhoz képest, hogy a hangszer milyen sok nagy és kiváló játékossal büszkélkedhet a 20. században, s hogy Casals úttörő fellépése óta a csellista sztárok igazán nem szűkölködnek zenekari fellépési alkalmakban. Szakavatott kézzel megírt, kifogástalanul hangszerszerű gordonkaverseny tehát nagyobb eséllyel várhatja, hogy megakad rajta a hangszer tanárainak és tanítványaiknak, a későbbi művészeknek a szeme, mint teszem azt ugyanazon szerző hegedű- vagy zongoraversenye. Mihály Andrástól, aki gordonkásként végezte a Zeneakadémiát, s a háború után az Operaház zenekarának szólistájaként működött, a hangszer a legelőzékenyebb, valóban szíve szerint való kezelésben részesül, és az előzékeny bánásmódot a gordonkások – legalábbis a magyarok – immár hatvan éve tartó folyamatos érdeklődéssel hálálják meg.

Első koncertfejezetünkben láttuk, hogy Mihály András a III. Zenei Hét vitájában „bizonyos mértékig szimfonikus műveknek" minősített „egyes versenyművek"-et. Szerénységből nem említette közöttük saját Gordonkaversenyét, ám a mű részletei és egésze egyértelműen vallanak szimfonikus törekvéseiről, mégpedig abban a talán nem direkt módon programszerű, ám hangsúlyozottan expresszív-poétikus formában, amely az 1952 és 1955 közötti évek monumentális szimfóniáit jellemezte. Tételeit a szerző kvázi költői műfajnevekkel látta el: Poema, Ballada, Capriccio. Effajta címek nem állnak példa nélkül a versenyműtörténetben. Az első címhez minden zenekedvelő nyomban hozzákapcsolja Chausson nevét. Talán kevésbé gyorsan, de szólóhangszerre és zenekarra írott balladákat is megnevez Fauré, Enescu, Frank Martin, Milhaud tollából; arra is emlékezik, hogy a koncertáló capricciók vonulata Mendelssohntól Stravinskyig tart. Ám a felsorolt művek Mihály poémájával, balladájával és capriccziójával ellentétben kivétel nélkül önálló – többnyire, de nem mindig egytételes – kompozíciók, s ez eltérő koncepciókra utal. A felsorolt poémák, balladák és capricciók egyszerre többre is, kevesebbre is vállalkoznak, mint az *igazi* versenyművek. Címük valamiféle speciális költőiségre céloz szándékolt elmosódottsággal, másfelől talán azt is előre bocsátja, hogy a darabok a kifejezés érdekében *con alcune licenze* kezelik a klasszikus formai szabályokat, illetve, hogy a kötetlen kifejezés többletéért lemondanak a klasszikus többtételes szerkezet részletezettségéről. Mihály András viszont az egyes tételek előzetesen kinyilvánított tartalomközpontúságát a nagyforma szolgálatába állítja; úgy is mondhatjuk: a teljes mű egészét kívánja magasabb kifejezési szférába emelni.

Nyilvánvaló a szándék – a megoldás azonban nem ellentmondások nélkül való. Mihály első tételének címe – azon túl, hogy meglehetős sznobisztikusan cseng – kérdéseket is felvet. A görög–latin *poema* szó az újlatin nyelvekben és a fél-latin angolban egyszerűen verset vagy költeményt jelent – Chausson is hegedűre és zenekarra írt (szimfonikus) költe-

mény értelmében használja műve címeként. Ám a magyar köznyelv a *poéma* szót ritkán, legfeljebb a vers, költemény fentebb stílű, kissé negédes ízű szinonimájaként használja. Irodalmi műfajnévként is inkább csak a választékos fogalmazás céljával alkalmazzuk: a szokásosnál terjedelmesebb liriko-epikus költeményt – verses regényt – jelölünk vele. Mire készüljön hát a hallgató, aki a Gordonkaverseny Poemájával szembesül? Vegye tudomásul, hogy a versenymű első tételében fennkölten költői zenét fog élvezni, a másik kettőben prózaibbat? Arra számítson, hogy a Poema elmondja a fő történetet – de akkor milyen szerepet játszik a Ballada és a Capriccio? Talán afféle mellékdalét, mint József Attila Ódája végén? Már az első találkozáskor érezzük, a tételcímek között felfedezni vélt ellentmondás nem puszta külsőség, hanem a versenymű valós szerkezeti ambivalenciáját tükrözi – talán a komponista tudtán-szándékán kívül. Szembeszökő aránytalanság mutatkozik mindjárt a terjedelmi viszonyokban. A partitúra ugyan nem adja meg a tételek előadásának kívánatos időtartamát, de a zeneszerző életében készült autentikus lemezfelvételen az alla breve lejegyzett első tétel mindössze negyven másodperccel rövidebb, mint a másik kettő együttesen.

Versenyművekben nem áll példa nélkül az első tétel ilyesfajta túlsúlya; a III. Zenei Héten elhangzottak között hasonló arányokat mutat Viski Zongoraversenye. Bartók viszont kései koncertjeiben gondosan kiegyensúlyozta a tételek időtartamát. A Hegedűversenyben az első, illetve a második és harmadik tétel 3:5 arányban viszonyul egymáshoz, a 3. zongoraversenyben pedig összevethető terjedelmű szélső tételek veszik körül a mindkettejüknél hosszabb Adagio religiosót. Bartók klasszikus architektúráját Mihály annak ellenére nem követi, hogy a Poema tematikájának és hangszerelésének *legpoétikusabb* momentumait félrehallhatatlanul a nagymester lírai versenyműstílusából kiindulva koncipiálta. A Hegedűverseny kantábilis témái inspirálták az a-líd/mixolíd modusban induló főtémát, ám már a téma további alakítása jelzi, hogy az utód nem kívánja követni az elől klasszikus mértéktartását. A Hegedűverseny 1. tételének hatütemes bevezetés után megszólaló, tizenhat ütemes főtémájával szemben a Gordonkaverseny hatvanegy ütemes főtémaszakaszát a szólóhangszer négy ütem bevezetés után megszakítás nélkül végigdalolja a 3. zongoraversenyből átvett zsongó vonóskíséret előtt, amit itt a hárfáknak a Hegedűversenyből kölcsönvett hangzása színesít. Valódi *unendliche Melodie;* modalitása és járása kezdetben a Bartók-Hegedűverseny Andante tranquillójának bensőséges dallamára emlékeztet, de továbbszövése nem annyira az idős, mint az ifjú Bartók – jelesül a Két arckép Ideális tétele – vénájából táplálkozik. Zenei érvényességét az első ütemtől az utolsóig megőrzi, nem annyira a dallami invenciónak, mint a lassú harmóniai ritmusban, többnyire hármashangzatokon továbbgördülő modulációs folyamatnak köszönhetően, amely – az alig módosuló akkordrillaszerű kísérőmotívum és a statikus hangszerelés előterében – fokról fokra gazdagítja és változtatja a téma modalitását, növeli ambitusát (mindvégig a hangszer melodikus tenortartományában), míg végül a kezdő gondolat visszatérésébe torkollik az A-dúros alaphangnemben.

A főtémaszakasz végének váratlan, kvázi strofikus visszakanyarodása a kezdethez mottószerűen kiemeli a nyitó-motívumot; kivételes helyzetét az Allegro többszörösen is megerősíti. A szintén strofikus melléktéma nyugodtan, édesen, gyengéden, halkan (vonós divisi, tranquillo, dolce, teneremente, pianissimo) ereszkedő szellemhangjainak ellenpontjaként a gordonka in rilievo felidézi a főtéma emelkedő főmotívumát, a szinte dadogóan bensőséges, magyaros zárótéma mélyén pedig ugyancsak felrémlik a főtéma motivikus árnya. Megannyi költői konstrukciós eszköz, összhangban a tétel poétikai

programot sejtető formálásával. A középrészben a zenekar masszív tuttiját a szóló rögtönzésszerű, kvázi atematikus rapszódiája követi, s ez utóbbi egyenesen beletorkollik a fulmináns cadenzába. A heves vérmérsékletű kisülés után az emlékezés légkörében, elmosódó zenekari kísérettel folyik le a repríz; természetesen a mottó átszellemült citátumai búcsúztatják.

Értékes zene; líra és virtuozitás ösztönösen jól eltalált váltakozása a koncertáló szólamban, rendkívüli hangszín-kombinációk a gordonka folytonos kiemelése érdekében, nem mély, de nem is üres témakészlet. Hiányként legfeljebb a szólóhangszer és zenekar drámai szembeállítását jegyezhetjük föl: a gordonka következetesen hallgat az expozíció és kidolgozás egy-egy zenekari tutti tömbjében. Érteni véljük a szerzői szándékot: a szólóhangszer Mihály András kezében túlontúl finom személyiség ahhoz, hogy a teljes zenekar tartalmatlan, szocialista nagyszájúságába keveredjék – vakfoltok a poézis tükrén. Talán ezért is nem volt Mihály tökéletesen elégedett a Poemával mint *Konzertstück*kel. Kiegészítette tehát két további tétellel, s hogy indokolja a folytatást, a Balladát és Capricciót *poémásította* azzal, hogy mindkettőt a mottó reminiszcenciájára futtatja ki. Látjuk: újabb variáns a korabeli irodalomban többször megfigyelt ciklikus versenymű-koncepcióra. Mihály Andrásét nem nevezhetjük a legsikeresebb variánsnak: az idézetek mondvacsinált utógondolatnak hangzanak, nem elég súlyosak és terjedelmesek, és még ha lenne is motivikus kapcsolat a tételek saját anyaga és a mottó között – a finálé egyik témájáról lehet ilyen sejtésünk –, az önálló alapanyag jellege túlságosan erős és zsánerszerű ahhoz, hogy az esetleges motivikus összefüggést felismerjük és értékeljük. A Ballada egyébként a maga sejtelmes, sötét, romantikus háromrészességében erősen atmoszférikus hatású epizód, a Capriccio pedig – bár harsány és rudimentális balkáni tánczenéje a kor kevésbé választékos intonációi közé tartozik – teljesíti formai feladatát: az első tételekben túltengő lírai dalolás ellensúlyaképpen kielégíti a szólóhangszer jogos igényét a gyors, pergő, energikus játékra.

Szerző és szólista közös igyekezete mégsem képes a két utolsó tétellel megfelelőképpen kiegyensúlyozni a nagyformát. A két „függelék" rövid lélegzete és túl karakteres tartalma kérdésessé teszi, vajon önálló szimfonikus költeménynek nyilváníthatjuk-e őket, ahogyan a mű lappangó szerkezeti diszharmóniáját érzékelő Kroó György tette.[3] A kiegészítő tételek nyilvánvalóan nélkülözik mind a szimfonikus tágasságot és folyamatosságot, mind – a Poema-reminiszcenciák ellenére – a „költeményszerűséget". Mintha megrettenne saját ambíciójától, a nagyigényű kezdés után a Gordonkaverseny visszakanyarodik a kor magyar zenéjére mindenkor leselkedő szvit- és divertimentóléptékhez. Ez nem akadályozta – sőt, valószínűleg fokozta – a mű azonnali sikerét a közönség, illetve tartós népszerűségét az előadók körében. Mihály András élvezte a sikert, de a kompozíciós elégtelenséget is érzékelte. Következő koncertművében, a Zongoraversenyben a poéma-forma felelősebb kidolgozásával kísérletezett.

*

Kurtág György mestermunkáját készítette el az 1954-es keltezésű Brácsaversennyel; ez volt ugyanis zeneszerzői diplomadarabja a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. A diplomázás valamelyest késett az általános gyakorlathoz képest. Kurtág 1926-ban szü-

[3] *A magyar zeneszerzés harminc éve,* Budapest, Zeneműkiadó, 1975, 114.

letett, vagyis már 29 éves volt, mikor 1955-ben a Liszt Ferenc téri titkári irodában pecsétet nyomtak végbizonyítványára. Önmagában ez a tény nem kelthet különösebb meglepetést, s nem indokolná azokat az irodalmi megállapításokat, amelyek szerint Kurtág zeneszerzői tehetsége különlegesen hosszú érlelődési időszak után mutatkozott csak meg teljes jelentőségében. A dél-erdélyi Lugoson született fiatalembert húszesztendős koráig súlyos okok akadályozták, hogy teljesíthesse leghőbb vágyát: a budapesti Zeneművészeti Főiskola hallgatójaként készülhessen fel a zeneszerzői pályára. Csak 1946-ban, Romániából Magyarországra történt áttelepülése után iratkozhatott be Veress Sándor zeneakadémiai zeneszerzés osztályába. Mesterének emigrációja újra kizökkentette a képzést az akadémiai kerékvágásból. Kurtág Farkas Ferenchez került, kinek irányításával további öt évig folytatta tanulmányait. Abszolutóriumának késlekedése meglephette a kortársakat, akik már évekkel korábban benne látták a közeljövő egyik zeneszerzői ígéretét. 1950-es első évfolyamában Viski János Négy fiatal zeneszerző címmel cikket jelentetett meg az Új Zenei Szemle november-decemberi számában; a méltatott pályakezdők között Gulyás László, Ligeti György, Vass Lajos mellett Kurtág György neve is ott szerepelt, másodikként a sorban.[4]

Az ismertetés ténye és a bevezető tartalma jelen témánktól függetlenül is önálló fejezetet érdemelne kötetünkben. Viski alapfokú szemináriumi modorában puffantja el a kor művelődéspolitikai credójának egy-egy tézisét. Kezdi a zene sajnálatos múltbeli elszakadásával a tömegektől, folytatja a diadalmas művelődésszociológiai diagnózissal – „a zene ma már az egész népé" –, és végzi a zeneipari termelés felfutásának méltatásával – „[...] az alkotó és előadóművészek munkaterülete ma oly széleskörű és sokrétű, hogy igénybe veszi az összes zenét művelők tevékenységét". A nagy tekintélyű zeneszerzéstanár ismétlésekkel teli mondatai elárulják a kényszeredettséget, amellyel eleget tesz az íratlan akadémiai szabályokat sértő, bizonyára föntről elrendelt eljárásnak, és nyilvánosság elé viszi, ami az osztályterembe tartozik: a növendékek munkájának értékelését. Nincs mit tenni – tárja szét karjait képletesen –, a zenei konjunktúra megköveteli, hogy „fiatal zenészeink, tanulmányaik befejezése előtt már aktív, sőt felelős tényezői lehessenek zenei életünknek."[5] Máris „ismert név zeneéletünkben" a tárgyalandó négy zeneszerző is, akik, noha még kezdők, számottevő eredményekkel járultak hozzá „a haladó szellemű zeneművészet alkotói alapjainak lerakásához", és ezzel „érdemesnek bizonyultak arra, hogy [...] szeretettel és buzdítással fordítsuk a figyelmet munkásságuk felé".

A szárnyaló bevezetéshez, és a kartársak – különösen Ligeti – addigi működésének részletesen adatolt ismertetéséhez viszonyítva Kurtág Györgyöt Viski a többiek jellemzésének nagyjából felét kitevő terjedelemben méltatja, és a pillanatkép tartalmilag is meglehetős szegényesnek mutatkozik. A kortárs olvasóban fel is merülhetett a kérdés: mi indokolja egyáltalán a huszonnégy éves, kezdő komponista fotójának kitűzését büszkeségeink faliújságára? A későbbi történések alapján kézenfekvő a feltételezés, Kurtágot a Zeneakadémián titkos favoritként kezelték, és Viski már csak azért sem

[4] Viski János, *Négy fiatal zeneszerző,* Új Zenei Szemle 1/6–7 (1950. november–december), 39–43.

[5] Kodály nyilván nem kenyéririgységből rosszallta, hogy a mozgalmi konjunktúra parancsára a fiatal zeneszerzőket idő előtt a mélyvízbe dobták: „Rádió–VIT etc. megbízásokat adott tanulóknak, azok közben megbuktak, mert nem volt idejük tanulmányaikat rendesen végezni." Kodály, *Közélet, vallomások,* 311.

hagyhatta ki a képsorozatból, hogy demonstrálja: „a SzUK(b)P Központi Bizottsága zenei hatása alatt" ez a nagy tehetség is keresi „a haladó zenei nyelvezet letisztult stílusát". A letisztult stílushoz rögös út vezetett, hiszen Kurtág „zeneiségét kezdetben a modern nyugati eredményekkel való erős összefüggése természetszerűleg problémákkal terhelte". De belső oka is volt annak, hogy a „könnyen érthető, őszinte zene" kezdeti eredményei nem lépték túl a töredékek – *szálkák* – méretét. Viski, a biztos szemű tanár jövőbe látva állapítja meg: a kis formák építése Kurtág „máig legerősebb oldala".

Kurtág György utóbb a konjunkturális tartalmú Koreai kantátában megkísérelte meghódítani a nagyobb formák birodalmát. Ám maga sem érezte úgy, hogy ebben az alkalmi műben zeneszerzői egyéniségének valódi tartalmait sikerült volna bemutatnia. Tőle tudjuk, hogy e tartalmak legértékesebbik részét akkoriban a Bartók-ihletés alkotta. Varga Bálint Andrásnak mondotta zeneszerzői indulásáról:

> Elementáris hatással a Cantata profana és a Zene volt, de ez nem jelentette azt, hogy ez a hatás saját kompozíciómban is megnyilvánult volna. Ugyanennyire hatott rám Bartók Hegedűversenye, amit egyszer még a londoni rádió adásában hallottam a háború alatt. Seiber Mátyás mondott hozzá bevezetőt és elemezte a darabot. A Hegedűverseny életem egyik legdöntőbb élményévé vált később, Pestre kerülésem második vagy harmadik hónapjában. Végigültem Doráti és Menuhin összes próbáit, majd megtanultam a zongorakíséretet – éveken át talán én tudtam egyedül –, és Zathureczkyvel éveken keresztül játszhattam. Bárki más tanulta, azzal mind átvehettem a darabot. Ennek már közvetlen hatása volt a Brácsaverseny komponálására is. Még zenei anyagokat is átvettem, bár nyilvánvalóbb a Concerto és más kompozíciók hatása.[6]

Kurtág György emlékezéseiből kivehetjük, miféle zeneszerzői problémát segített megoldani a koncert műfaj: megengedte, hogy szembenézzen saját zenei világának legfontosabb tartalmaival, s ezáltal felvállalja nemzedéke legfőbb kötelezettségét, a bartóki hagyaték alkotó feldolgozását – felvállalja úgy, hogy közben nem kerül nyílt ellentétbe a hivatalos politikai esztétika elvárásaival, sőt látszatra teljesíti azokat. A Brácsaversenyt hallgatva egyetérthetünk az ifjúkori művére visszatekintő szerzővel: motívumai valóban erős Bartók-hatásról vallanak, talán nem is csak a kései Hegedűversenyéről. A feltornyosuló szenvedélyt követő megtisztuló ellágyulás egyes pillanatai valóban inkább a zenekari Concertót idézik, illetve sokkal korábbi, szecessziósan romantikus Bartók-műveket, A fából faragott királyfit és a Két arcképet, amelynek első tétele, az Ideális, eredetileg az 1907-ben komponált, és később visszavont Hegedűverseny első tételét alkotta. Különösen érdekes ebben a vonatkozásban, hogy Kurtág Brácsaversenye ösztönösen rátalál az ifjúkori Bartók-koncert formájára is: két tételből áll, a nagyon mérsékelt tempójú, szabad előadású éneklő allegro első tételhez kimondottan gyors, ironikus második társul. Kurtág az ötvenes évek első felében nem ismerhette az akkoriban még kiadatlan Bartók-opuszt. Ismerhette azonban a Két arcképet és más kéttételes Bartók-formákat. Mindenesetre átérezhette, milyen súlyos problémát okoz a klasszikus háromtételes ciklus végigkomponálásának zeneszerzői feladata olyan késő romantikus

[6] *Kurtág György,* in VARGA Bálint András, *3 kérdés 82 zeneszerző,* Budapest, Zeneműkiadó, 1986, 202–212.

időszakokban, mint amilyen a 20. század eleje és az ötvenes évek első fele is volt – a szocialista realizmus álcájában.

Ugyancsak inkább az ifjú Bartókra emlékeztet az a merészség, amellyel Kurtág Brácsaversenyének önálló koncertdarabként is előadható első tétele az akadémikus formát egyéni, szubjektív elbeszélő folyamattá értelmezi át. Az ötvenes évek elején komponált concertino jellegű tandarabokkal ellentétben a Brácsaverseny Allegro molto moderatójában a zenei mondandó megteremteni igyekszik a formát, nem pedig kitölteni. A tétel kezdetén hallható zenekari bevezetés konfliktusos, feszült, és bizony kissé zilált. Kurtág idézett nyilatkozatában azt mondja, hogy a Brácsaversenyben érdekes módon azokat az elemeket érzi fáradtnak, megkopottnak, amelyek a megírás idején éppen, hogy újnak számítottak. A mai hallgató ezek közé a megfáradt elemek közé sorolhatja a baljós üstdob-ostinatót és az akaratosan imitáló motívumtornyokat a zenekari bevezetésben; a tételben talán ez az energiatorlasztás idézi legerősebben az ötvenes évek szovjet ihletésű romantikájának légkörét. A szólóhangszer által dominált fő- és melléktémaszakaszt Kurtág posztromantikusan végtelen, meditálva előrehaladó dallammá bontja ki. Be kell vallani, hogy a kifejtés hosszát nem sikerül teljes mértékben elfogadhatóvá tennie az anyag tartalmasságával. A tartalmi és technikai értelemben egyaránt problematikus expozícióban jól kivehetők azok a zenei elemek, amelyek mögött a zeneszerző valóban teljes felelősséggel ott áll. Nem lep meg, hogy épp ezek az elemek a legbartókosabbak, és azon sem csodálkozunk, hogy a tétel drámai programja éppen ezeket állítja előtérbe. Ahogy a kidolgozás folyamán a tematika mind erősebben koncentrál a lényegre, úgy válik a forma is egyre tömörebbé, átszellemültebbé, míg végül a repríz ragyogó tartalmi és technikai egyensúlya úgy hat, mintha álomban emlékezne vissza az expozíciónak nem is menetére, hanem csak ideájára.

FAFÚVÓK FELFEDEZÉSE I.
VERSENYMŰVEK

Szóltunk Szervánszky Endre Klarinétszerenádjának különleges formájáról. Hasonlóképpen szokatlan a formát részben bizonyára meghatározó hangszerválasztás. A 20. század első felében a versenymű magyarországi története sokféle formát és tartalmat fogalmazott meg, a szólót azonban majdnem kizárólagos többségben a három klasszikus hangszer, elsősorban a zongora, másodsorban a hegedű, harmadsorban – jóval ritkábban – a gordonka játszotta. Egy-egy orgonaverseny, mint Sulyok Imréé, vagy hárfaconcertino, mint Farkas Ferencé, lényegesen nem módosított a képen. Statisztikailag a magyar termés a nemzetközi irodalomban rögződött arányokat tükrözte. A hangszeres koncert színképe meglehetősen elszegényedett a 18. század óta, mikor a fafúvókat, kürtöt, trombitát még viszonylag sűrűn lehetett főszerepben köszönteni. A fúvósok a 19. század első évtizedei során háttérbe szorultak, mert megváltozott a stílus és a kompozíciós attitűd. Liszt zongoraversenyeit nem képzelhetjük el fuvolán, mert a hősiesség és pátosz, a versenyművek koncertszólamának alapvonásai elválaszthatatlanok a hangszertől, Liszt énszimbólumától. A hegedű és gordonka sikerrel bekapcsolódott a versenymű romantizálódásának és szimfonizálódásának folyamatába, s a három nagy árnyékában lassan elsorvadt más hangszerek versenymű-repertoárja, általában virtuóz koncertirodalma.

A zongora- és hegedűverseny dominanciája bizonyos fokig uniformizálta a versenymű felépítését, zenei típusait és hangvételeit. A 20. század elején tucatjával komponáltak zongoraversenyeket Brahms, Liszt és d'Albert stílusában, hegedűversenyt a közepes kaliberű szerzők még ekkor is Mendelssohn mintájára írtak. Ilyen körülmények között a versenymű történetében képzelhetően fontos mozzanat volt a gyökeresen új fejlemény, az első újkori fúvóskoncertek megszületése. Carl Engelnek a versenymű történetéről írott monográfiájában olvashatjuk, hogy a 19. század végi visszaesés után az 1930-as években felerősödött a fúvós koncert iránti érdeklődés. Stílustörténetileg logikus fejlemény: ha egyszer a barokkban és klasszikában gazdagon virágzott a fúvós versenymű műfaja, hogy is ne helyezte volna vissza jogaiba a neobarokk és a neoklasszicizmus divatja? Magyar szerzők tétovázva követték a használati zene új irányát. A második világháború előtt egyetlen fúvós versenymű jutott a nyilvánosság elé; Gárdonyi Zoltán klarinétversenyét 1942-ben mutatta be a Székesfővárosi Zenekar. Újabb 8–10 év telt el a folytatásig; az 1950-es évek elején azután végre valósággá vált a magyar fúvós versenymű. Születését az általános versenyműdivaton belül két tényező együtthatásának köszönhette. Az egyik, hogy az uralkodó divertimentizmus pásztori és szerenádhangvételéhez, illetve semleges motivikus játékosságához jól illett a fafúvósok hangja és játékmodora. Az a hang és játékmodor, amelyet – és ez a másik, tán döntőbb oka a fúvósverseny divatjának – a fafúvók művészeinek új nemzedéke képviselt. Az új gárda 1945 után lépett pódiumra, és a szólózó, versenyműben fellépő, vagy éppen kamarazenét játszó fuvolás, oboás, klarinétos, fagottos rövid néhány éven belül közkedvelt sze-

replője lett a hangversenyéletnek. Szervánszky Endre korszaknyitó Klarinétszerenádja nyomában három éven belül három további jellegzetes fúvósverseny jelent meg. Maga Szervánszky fuvolaversenyt írt; Hidas Frigyes oboaversennyel, Maros Rudolf pedig a Fagottconcertinóval csatlakozott a csapathoz. Mindhárom művet sikeresnek könyvelte el a szakma, még inkább a hangszerek megszólaltatói. Bekerültek a pedagógiai repertoárba és így sokszor elhangzottak a konzervatóriumi, zeneakadémiai növendékhangversenyek műsorán. Később évtizedeken át szinte kizárólag ezek képviselték az ötvenes évtized első felének zenéjét a szélesebb muzsikus-köztudatban.

Hidas Frigyes Oboaversenye a versenyműdivatnak ugyanazzal az első hullámával érkezett, amely Dávid Gyula Brácsaversenyét is meghozta: szerzője 1951-ben, 23 éves korában írta zeneakadémiai diplomamunkájaként. Eleinte nem figyeltek fel rá, csak 1954-ben mutatta be nagyobb nyilvánosság előtt Bántay Attila, a Budapesti Filharmóniai Társaság hangversenyén. Nagy feltűnést keltett, minek jeleként az Új Zenei Szemle sietett elemzést megjelentetni Hidas Ferenc (sic) művéről. Korszokásnak megfelelően nem kritikus vagy zenetudós, hanem zeneszerzőtárs, Vincze Imre jegyezte a tárgyszerű analízist.[1] Vincze csak két esztendővel volt idősebb Hidas Frigyesnél, őt is a Zeneakadémia nevelte; a közös tanulóévek alatt tehát jól megismerhette a szerző egyéniségét. Jellemzését ma is érvényesnek fogadhatjuk el, nem csupán az ifjúkori műre, de Hidas Frigyesnek a későbbi évtizedekben kibontakozott egész munkásságára vonatkozóan is. Ebben a koncertálás központi szerepet töltött be: a Hidas tolla alól kikerült versenyművek száma meghaladja a húszat.

Idézzük a kortárs és pályatárs szavait! Felszínesen olvasva úgy látszik, mintha elemző mondandója benne ragadna a kor szegényes esztétikai szókincsében. Ám a korzsargon olyan kitételei mögött, mint derű, optimizmus az egyik oldalon, dráma, feszültség a másikon, a zeneszerzői mélység és felelősség minden korban, minden stílusban égető alapkérdései merülnek föl. Vincze Imre találóan jellemzi a barokkizáló-klasszicizáló stílus némileg etűdszerűen alkalmazott eszközeit:

> Az első tétel főtémája motorikus, de azért alapjában derűs hangulata mellé a melléktéma kissé naiv dallama kerül. A melléktéma az első ütemek után szépen kibomlik, és egyre nagyobb ívben feszül ki. Ez az első tétel egyik legsikerültebb része. A melléktéma íve a játékosan táncos zárótémába torkollik. A témák mind derűs, jókedvű, optimista alaphangulatúak, hiányzik belőlük az igazi tartalmi ellentét, amelyből kiindulva a tételt kellő feszültséggel meg lehetne tölteni. Ezúttal nem sikerült a szonátaformát mély tartalommal, drámai mondanivalóval megtöltenie. A tétel legkevésbé sikerült része a modulációkban igen szegényes kadencia.

Egyetérthetünk a szerzőről adott általános jellemzéssel is:

> Hidas Frigyes mindenekelőtt magával ragadó muzikalitásáról tesz bizonyságot. A mű legnagyobb erényei: friss dallaminvenciója, simán, folyékonyan megfogalmazott mondatai, a szólóhangszert igen jól kihasználó zeneisége. Ugyanezek egyúttal a mű fogyatékosságainak egyik főforrásává is válnak. Gyakran érződik, hogy a szerzőnek ezek a veleszületett adottságai a könnyebbik megoldás felé viszik, hogy gondolatai,

[1] Vincze Imre, *Hidas Ferenc [!] oboaversenye,* Új Zenei Szemle 5/3 (1954. március), 23–26.

problémái nem elég mélyenszántók. Mindent összevéve Hidas Oboaversenye tehetséges fiatal szerző műve, melyet örömmel üdvözlünk. Zeneszerzői palettáját, érzelmi skáláját azonban tovább kell szélesítenie, hogy a boldog, szellemes, önfeledt zenélés mellé méltóképp csatlakozzanak a mélyebb emberi érzelmek drámai megnyilatkozásai is.

Maros Rudolf 1951-ben komponált három fafúvóhangszerre, oboára, klarinétra és kürtre írt Szerenádjának hangszínei talán már a következő nagyobb szabású alkotás, a Hara Lászlónak írt Fagott-concertino számára készítette elő a talajt. Igaz, meglehetős távolról: a kamaraművet csak három év múltán, 1954-ben követte a magyar irodalom első versenyműve a fafúvók basszusára. Maros Concertinóját a III. Magyar Zenei Héten a szerző addigi legjelentősebb műveként üdvözölték. Korábban már utaltunk rá, hogyan segített a műfaj az ötvenes évek elején zeneszerzői válságokat, görcsöket feloldani. Úgy látszik, a fagottverseny technikai és stiláris megoldottsága ilyen szerepet játszott Marosnál: sikerélményt adott a szerzőnek, és új alkotóhullámot indított el. 1955-ben vonósnégyest, 1956-ban vonóstriót és fúvósötöst, a következő évben vonósszimfóniát alkotott. E művek értékét a szakma nyomban megjelenésükkor felismerte, jóvoltukból Maros már az ötvenes évek végi nagy stílusváltás előtt a magyar zeneszerzés élvonalába lépett elő.

Ha a Fagott-concertinót Hidas Oboaversenyével összehasonlítjuk, feltűnik a versenymű-koncepció hasonlósága. A fagottkoncert első tétele ugyanazt a barokkos-magyaros Fortspinnung-motivikát exponálja; ugyanolyan precízen követi a klasszikus szonátaformát is, ahogyan azt a versenyművek szóló és tutti együttműködésében általában megvalósítják. Maros azonban sokkal nagyobb zeneszerzői igénnyel közelít a műfajhoz, mint ifjabb pályatársa. Elvontabb témákat alkalmaz, jóval messzebb merészkedik a harmóniák és a tonális síkok használatában. Azt sem írhatta volna le Maros koncertzenéjéről Vincze Imre, hogy nélkülözi a drámai feszültséget. Inkább túlságosan és kissé megalapozatlanul izgatottnak érezzük az 1. tétel egyes szakaszait, amelyeknek motorikus, toccataszerű motívumismételgetése talán Hacsaturján-emlékeket idéz. Valóban mély zeneszerzői kérdések felvetésére ez az idióma egyelőre nem alkalmas, s a törekvés, hogy a szólóhangszer buffosztereotípiái elől kitérjen, a nyitótételben kissé elsápasztja a protagonista zenei jellemét. Elevenebb, jellegzetesebb személyiségnek mutatkozik a szólista az ugyancsak barokkos, gyors hatnyolcados, mixolíd hangnemű rondó-finálében. Legtelítettebben mégis a második, Andante tétel sikerül Marosnak. Várnai Péter Brahms-emlékeket vél kihallani belőle; a tétel első témája alatt a mélyben lüktető szívhang-ostinato valóban a szemlélődő, befelé forduló romantika irányába mutat.[2] Egyébként másutt is találkozunk azoknak az éveknek a zenéjében ezzel az effektussal – a szerzők a bensőség jelképeként használják, mintegy hitelesíteni kívánják vele a témákban magukban megjelenő érzelmeket, amelyek bizony olykor – mint Marosnál is – nem mentesek némi szentimentalizmustól.

Szervánszky Endre 1952–1953-ban írott Fuvolaversenye tudtunkkal a hangszer első szólista-megjelenését hozta az újabb kori magyar versenymű-irodalomban. A fúvóssorozat e kimagaslóan legjelentősebb műve időtlen, stílusok fölötti formában valósít meg valamit a koncertálás lényegéből. A concerto fogalom zenei jelentése körül a 17. század

[2] VÁRNAI, *Maros.*

óta nagy zavar uralkodik. Concerto olaszul egyetértést, megbeszélést, megállapodást, megbizonyosodást jelent. Zenei műfajok és előadásmódok címeként a fogalmat a 16. század végén, a modern zenei formák kialakulásának korszakában kezdték használni Itáliában. Olyan zenéket jelöltek vele, amelyekben heterogén zenei elemeket – hangszeres és énekszólamokat, különböző letéttípusokat és tempókat stb. – kellett összehangolni, vagyis amikor tudatos művészi céllá és tetté vált az ellentétes zenei és szövegi elemek harmonizálása. Ám Michael Praetorius német elméletíró, aki az olasznál otthonosabb volt a latin nyelvben, a szót a latinból eredeztette; azt hitte és azt hitette el az utókorral, hogy a concerto versengést jelent. Szervánszky műve mintegy visszatekint a Praetorius előtti korba; a Fuvolaversenyt éppen hogy nem a versengés, hanem az ellentétek játékos összehangolásának idilli szépsége hatja át.

Mondanánk: nagyrészt a szólóhangszer kiválasztásán múlott, hogy a Fuvolaverseny az ötvenes évtized legharmonikusabb, legszellemesebb magyar koncertdarabjává válhatott. Ám közelebb járunk a tényekhez, ha a versenyszólam bűbáját az ajánlás címzettje, Jeney Zoltán harmonikus művészalkatának és különleges játéktechnikájának tulajdonítjuk. Jeney kezében a fuvola régi világbeli hangszerként szólt, hangzását nem erőszakolta meg a feszített ajkakkal kipréselt levegő, könnyed dallamképzését nem torzította el a folytonos vibrato, dinamikai játékterét még nem a Supersound később fellépett internacionális atlétáinak hangzásigénye határozta meg. Jeney senki máshoz nem hasonlítható világossággal és könnyedséggel szólaltatta meg a fuvolát, hangja tündéri anyagtalansággal emelkedett fölül a materiális és technikai korlátokon, kiszabadította a dallamot a kottafejek rabságából, és öntörvényű zenei sugallatként közvetítette a hallgatóhoz. Jeneynek A Szervánszky-versenyműből készített hangfelvételén úgy érezzük, nem a zeneszerző írja elő a hangszer játszanivalóját, hanem fordítva: az elíziumi instrumentum maga vezeti a komponista tollát, előre sejthető, mégis meglepő, váratlan, mégis mindig meggyőző irányokba. A fuvolának köszönhető, hogy a lírai – olykor pentaton-dór, máskor mixolíd színezetű – magyar dallamstílus oly szerényen és természetesen teljesedik ki a klasszicista forma kereteiben. S a fuvolának köszönhetők a bűbájos hangzású, pompásan improvizatív textúrájú és ellenállhatatlan kedélyű epizódok is, amelyek fellazítják az előadást, idézőjelbe teszik a formát, és biztosítják azon stíluselemek elevenségét, amelyek egyébként addigra megkövesedőben voltak, akadémikussá vagy irrelevánssá váltak. A Vonósszerenád és a Fúvósötös mellett a Fuvolaversenyben jutott Szervánszky legközelebb ahhoz, hogy a 20. századi „örök klasszicisták" – ha nem is Stravinsky, de a két háború között működött legjobb francia szerzők – egyenrangú társaként belépjen a zenei kortalanság birodalmába.

Mindezt úgy, hogy a koncepció, a felhasznált anyagféleségek és a zeneszerzői technika nagyon is szorosan kötődik a keletkezés korához. Hogy csak egyetlen párhuzamot említsünk: a Fuvolaverseny le sem tagadhatná, hogy szinte napra egykorú Mihály András Gordonkaversenyével. A két partitúrát egymás mellé téve már a nyitótétel első periódusaiban szembetűnik az attitűd hasonlósága. Pár ütemnyi bevezetés után Szervánszkynál is megszólal a szólóhangszer, és tartózkodó, pengetett kíséret fölött lebegve, bensőséges magányban énekli végig a szélesen kitáruló főtémaszakaszt. A zenélés mindkét műben bukolikus, tisztán diakonikus a-tonalitásban indul, amit aztán a főtéma hangnemi kitérői további fokokkal gazdagítanak – a Gordonkaverseny egymás után bevezeti a tizenkét fokú hangrendszerből a diatóniában hiányzó öt további hangot, a Fuvolaverseny megelégszik három járulékos hang beillesztésével, két fényes dúr-akkord keretében (fisz, esz, b –

az első hang D-dúr, a második kettő Esz-dúr akkordba illeszkedik). A kalandozás következményeitől megriadva a zene visszakanyarodik a nyolcfokúsághoz (a hangsorban f és fisz is jelen van), végül tiszta *e*-alapú lá-pentatóniában készíti elő a tutti erőteljes E-dúrját. Mindezt a testvérdarab cantabiléjának csupán felét kitevő terjedelemben.

Már a főtémaszakasz világossá teszi, a továbbiak pedig megerősítik: a Fuvolaverseny ugyan a Gordonkaversenyéhez hasonló célokat tűz maga elé, de azokat ellenkező irányból kívánja elérni. Láttuk, Mihály Gordonkaversenye „poétikus" fantáziává értelmezi át a klasszikus szonátaszerkezetet. Magától értődik, Szervánszky is ügyel arra, hogy a klaszszicizáló forma ne váljék iskolássá. Ám ahol Mihály hajlik anyagai patetikus túlértelmezésére, ott a fúvósverseny szerzője a játékos, szinte kacér redukció eszközéhez folyamodik. Tagadhatatlanul érvényesül bizonyos redukció a szó modern, kicsinyítés, csökkentés értelmében is. Ám erőteljesebb és felvillanyozóbb hatással van ránk a redukció mint visszavezetés-visszatérés az alapelemekhez. A témák és formarészek kötött, határozott körvonalai hajlanak a váratlan, gyors feloldódásra. Ez biztosítja, hogy a tradicionális forma megőrizze elbeszélésszerűségét, s a kulcspillanatokban megfelelő mennyiségű meglepetésértékkel újítsa meg a hallgató érdeklődését.

Lássunk néhány példát! Szervánszky már a Vonósszerenádban élvezettel alkalmazta a magyar divertimento stílus jellegzetes dallamképző eljárását, amely a népdalos sorszerkezetre hajló kiinduló képleteket barokkos motivikus továbbszövés technikájával teszi alkalmassá arra, hogy klasszikus műformákban témaként fungáljanak. E hagyományból indul ki a Fuvolaverseny első tételének főtémája is, de a várt fejlesztőtechnikát visszájára fordítja: a dallamsorok jellegzetes magyaros fejmotívuma hímzésszerűen kanyargó mintázattá alakul, majd szekundonként tétován ereszkedő kvartok atematikus, improvizációnak is alig minősíthető, inkább csak ujjgyakorlatszerű szekvenciájában oldódik fel. A kvart „kioldása" a tematikus folyamat leállását eredményezi; a látszólagos tanácstalanság pillanatait a szólóhangszer újabb, futamosan igyekvő bemelegítő rögtönzése hidalja át, mígnem a zenekarnak sikerül felismernie a kvarthangköz ismételgetésében a tétel mondókás, szocreál-ízű tutti főtémáját. Udvarias partner létére csak itt, a prímszólam *sortitája* végeztével kapcsol föl forte dinamikába, hogy aztán rögtön újra a háttérbe simuljon a szólisztikus melléktéma kezdetén. (Ugyanez a játék ismétlődik a harmadik téma bevezetésekor is.)

Már a főtémaszakaszban kiviláglik, hogy a Fuvolaverseny aggálytalanul követi a szonátaforma nyomvonalát. Amilyen a kezdet, olyan a folytatás: a zeneszerző kezét a szerkesztés további fázisaiban is a klaszszicizáló forma- és tonalitáseszmény vezeti, Bartók kései versenymű-tipológiáját követve, de annál jóval zártabb, egyértelműbb tartalommal. A strofikus, kvázi-négysoros melléktéma önmagában nyugvó epizódként hangzik el; nem okoz különösebb meglepetést, hogy benne a főgondolat variánsára ismerünk. A melléktéma ugyan meghódítja mind a tizenkét hangot, de a kromatika csak színezi, nem leplezi a népdalos-nótás dallami duktust, sem a basszus orgonapontjával kijelölt cisz-fríg hangnemiséget. Ezt is eléri a redukció végzete: motívumait az expozíció világosan elkülönülő harmadik szakaszában likvidálja a zenekar. A prokofjevi zárótéma szólója gunyoros magafeledtséggel játszadozik az alig mozduló d-mixolíd modus keretében. A kidolgozásban orgonapontos, fényes-világos pentaton színezetű tonális síkok tűnnek át egymásba kaleidoszkópszerűen. Kifejezetten tonális iróniának érződik végül, hogy a főtéma alaphangnemű megszólalása után a repríz az első elhangzás tankönyvszerűen szabályos alsó kvint transzpozíciójában hozza a mellék- és zárótémát.

A könnyű kézzel, szinte jelzésszerűen odavetett nyitótétel után a Fuvolaverseny szerzője nem elégedhet meg aperszü léptékű, rövid lassúval. A sokrétű második tétel időtartama az Allegróéval egyezik, cselekményének sűrűsége pedig felül is múlja az előzményét. Erre már a tempók céltudatos változásaiból is következtethetünk. Az első téma Adagio sostenutóját valamivel élénkebb tempójú második gondolat követi (Più mosso). Ezt erőteljes zenekari tutti szövi tovább, Allegrettón át Allegro ma non troppóig gyorsulva; a csúcsponton szinte a vészféket behúzva lassul vissza a Tempo I-re. A sebesség fokozatos, rugalmas gyorsulásával, majd hirtelen visszaesésével párhuzamosan a ritmusszervezés is utal a motivikus felszín alatt zajló rejtett cselekményre. Az első téma tartózkodóan bájos, színtisztán diatonikus fisz-moll dalperiódusa, amely először a szordinált első hegedűk középfekvésében hangzik el, majd megismétlődik és kibontakozik a fuvola magasában, a klasszicizáló banalitás árnyát a dallamsorok változó lélegzetével – két- és háromnegyedes ütemek váltogatásával – űzi el. A dallamot először üres kvintek, másodszor skálamenetek kísérik. E lenge bájjal szemben a második, tisztán *c* lá-pentaton, figuratívan semleges karakterű fuvolatéma kíséretében, és az abból kibontakozó szenvedélyes tutti középszakaszban egyöntetű háromnegyed metrum uralkodik; regularitását ötven ütemen át kíméletlen következetességgel suttogja vagy kalapálja a hallgató fülébe a staccato nyolcadokat sorakoztató ostinato zakatolása, melynek dinamikája a pianissimótól a fortissimóig, felrakása a magányos brácsaszólamtól az üstdobbal és cintányérral megerősített tuttiig terjed.

A konfliktusos csúcspont elnémítja a szólóhangszert, és ennek a tétel meg is fizeti az árát: néhány ütemen át úgy érezzük, a Fuvolaverseny itt mutatja be az elkerülhetetlen áldozatot a szocialista realizmus oltárán. Itt, és talán még a következő szakaszban is. Az erőfitogtatás előbb tárgyilagos-triviális hármashangzat-szekvenciákba oldódva zárójelbe teszi önmagát; a játékba bekapcsolódik a sokáig némaságra ítélt szólófuvola, várakozásunk szerint azzal a céllal, hogy visszavezessen a nyitótéma pásztori tájaira. Ám kiderül, hogy a történet itt nem ér – nem érhet – véget. A repríz kora klasszikus vagy schuberti szokás szerint a szubdomináns h-mollban kezdődik. A vonósok a trombitákkal erősített teljes zenekar támogatásával, magas fekvésben kidalolják az első témát, és határozott, pozitív tónusban hozzáfűzik a második téma kvintesszenciáját, az elmaradhatatlan ritmus-ostinatóval egyetemben. A lírai kitárulkozás széles mozdulata éteri hárfaarpeggiókban halkul el; végül az első hegedűk távoli emlékképként – con sordino, senza vibrato – ismét felidézik a daltéma egyetlen, nyolcütemes sorba tömörített üzenetét, immár az alaphangnemben. Mindeközben a szólóhangszer hallgat; csak a kódában fűz a természetétől távol álló történésekhez a második témából lehasított fisz-tetraton – cisz-h-e-fisz – szignálként megszólaló, rejtélyes kommentárt, társalogva az üstdob nyolcadostinatójának szívdobogásával. Ha a titkos történetet a diatónia és a pentatónia vetélkedéseként fogjuk föl, az utolsó dallami gesztussal a „magyar hangnem" látszik győzedelmeskedni. Ám a záró Fisz-dúr akkord salamoni döntéssel felülírja, és magasabb-távolibb szférába helyezi át a megoldást.

Presto tempójának köszönhetően a zárótétel feleannyi idő alatt lefut, mint akár az első, akár a második. Zenei eseménytartalma azonban egyik mögött sem marad el. Az impulzusgazdagságot a finálé is azzal éri el, hogy könnyed, ironikus játékot folytat önnön modelljével, a rondóformával. A zene kelet-európai – talán románo s – tánckaraktert ölt, amely jellegében megelőlegezi a József Attila Concerto páros ütemű scherzóját, a Medvetáncot, csak éppen oldottabb, könnyedebb, játékosabb – mondhatni szemtelenebb –

annál. A folytonosan előrehaladó, a rondótéma visszatéréseit gondtalanul átalakító szerkezet valósággal a klasszika kihívásának érződik. A szólista teljes szabadsággal, pisztrángként ugrik, ficánkol, száguld a tétel tiszta vizében. Miközben lélegzetvisszafojtva gyönyörködünk szaltóiban és futamaiban, egyáltalán nem vesszük biztosra sem azt, hogy mindig kellő időben érkezik meg a formának arra a pontjára, ahová a nehézkes zenekar is igyekszik, sem azt, hogy szeszélyes önmegvalósítása közben nem felejti el, mire is szerződtette a zeneszerző – hiszen mégiscsak egy reprezentatív versenymű szólistája lenne, olyan határozott feladatokkal, mint például a rondó-főtéma felidézése a várt pillanatban. De a zseniális véletlen mindig segít; vagy segít a komponista, aki a patakot – a formát – szabja a pisztráng mozgásához, és nem fordítva. Játék, amely soha nem durvul el.

FAFÚVÓK FELFEDEZÉSE II.
KAMARAZENE

Az 1950-es évtized zeneszerzésében a kevés, valóban korszakot jellemző, sőt talán korszakalkotó újdonság egyikeként tűnik szemünkbe azon művek sorozata, amelyek szólószerepet szánnak a fafúvós hangszereknek. A versenyművekről előző fejezetünkben ejtettünk szót, megállapítva, hogy a műfaj nem abszolút nóvumként jelent meg ekkor. Már a két világháború között működött zeneszerzőktől is nyilvántartunk egy-egy kürt- és klarinétversenyt. De a maga nemében mégiscsak új kezdeményezésnek számított, ahogyan Szervánszky Endre, Hidas Frigyes és Maros Rudolf mintegy tudatos együttműködésben megteremtették a fafúvós hangszerek versenyműirodalmát. E kezdeményezést rendkívüli siker koronázta, amit az a tény is bizonyít, hogy e neoklasszikus-népies műfajnak éppen legelső darabjai maradtak meg legtartósabban a művészek repertoárján.

Ami a kamarazenét illeti, fafúvós szólista elvétve korábban is fellépett magyar szerző művében. Emlékezzünk Bartók Béla nevezetes triójára, a Kontrasztokra; ennek a hegedűvel egyenrangú főszereplője a klarinét. De vajon melyik esetre vonatkoztathatnánk alaposabb okkal a mondást: kivétel erősíti a szabályt, ha nem éppen a Kontrasztokra? Ismerjük születésének rendkívüli körülményeit, tudjuk, Bartók nemcsak a hangszerösszeállítás tekintetében merészkedett itt ismeretlen földre. Trióját Benny Goodman, a híres amerikai jazzklarinétos rendelte meg, Bartók hegedűs koncertező partnere és barátja, Szigeti József közbenjárására. Őrzi és mutatja is a Kontrasztok a jazz nyomát, habár áttételes formában: a klarinét-hegedű-zongora összeállítású együttes Bartókot a régi magyar tánczenét megszólaltató cigánybandára, a jazz bizonyos stíluselemei pedig a 18–19. századi magyar táncra emlékeztették. Ezek megidézésével idomította a maga zenei nyelvéhez az afroamerikai zenei idióma ihlető egzotizmusát.

Rendkívüli zeneszerzői vállalkozás eredményeként született tehát a Kontrasztok, és sajátos sorsra is jutott. Megkomponálása után közel egy évtizedig jóformán ismeretlen maradt Magyarországon; koncerttermi bemutatója csak 1947 őszén zajlott le Budapesten. Viszonylagos ismeretlensége azonban nem zárja ki, hogy a benne alkalmazott hangszeregyüttes és a zene verbunkos-karaktere hatást gyakorolt a következő évtizedforduló zeneszerzésére. Talán a Bartók-trió mintája is közrejátszott abban, hogy az ekkor eluralkodott rapszódia- és verbunkos stílus jellegzetes darabjaiban jelentős szerepet kapott a klarinét mint szólóhangszer – gondoljunk Weiner Leó Peregi verbunkjára vagy Szervánszky Endre Klarinétszerenádjára. Műjegyzékének tanúsága szerint Weiner Leó számára persze már évtizedekkel korábban magától értődött, hogy kamaraműben klarinétot alkalmazzon: klarinétra és zongorára írt Balladáját 1911-re datálják. E mű emlékezetünkbe idézi, hogy a klarinét mint szóló- és kamarahangszer már a századfordulón megérte első modern fénykorát. Brahms kései klarinétművei és Debussy Rapszódiája jelölik e repertoár csúcsait. A hangszer jellegéből fakadó sajátos rapszódiastílus (amelybe Brahms esetében köztudomásúlag magyar elemek is keverednek) a megszólalás jellegzetes hagyományát alakította ki. Ehhez a zeneszerzők évtizedekkel később is visszataláltak, még ha egészen más stíluseszmények és törekvések mozgatták is őket.

Klarinétra írott karakterdarabok, szonáták, triók és kvintettek, rapszódiák mellett más fúvós hangszereket foglalkoztató duószonáták és vegyes összeállítású művek is felfelbukkannak az újkori kamarazenei irodalomban, de szórványos előfordulásuk nem módosítják a tényt, hogy a romantika és utóromantika kamarazenéjét egyértelműen a zongora és a vonós hangszerek uralják. A 19. században jóformán folytatás nélkül maradtak a tiszta fúvós együttesre szánt zenei műfajok, amelyek oly gazdag termést hoztak a 18. században. Két okból is együttes zenét írunk, s nem kamarazenét. Az egyik ok zenei művelődéstörténeti: a 18. században a szólistákból álló tiszta fúvós együttesre készült zene – a Harmoniemusik – nagyrészt szabadtéri zenélés céljára készült, vadászatok, tűzijátékok, vízi és szárazföldi kirándulások és kéjutazások, városi és udvari hivatalos ünnepségek, fogadások, esküvők, keresztelők kísérőzenéjeként, vagy – mint szerenádok esetén – az előadási aktus központi eseményét képezték. Persze játszottak fúvósegyüttes-zenét zárt térben, vagyis kamarában is, lakomák asztali zenéjeként, vagy csak szórakozásul. De a falakon bévül játszott fúvószene hasonló szórakoztató feladatot látott el, mint a szabadtéri, vagyis inkább a divertimento, és nem a klasszikus zenében akkoriban kialakuló magasrendű művészi kamarazene köréhez számított. Sorsát megpecsételték a 18–19. század fordulójának gazdasági és politikai változásai. Az ancien régime rezidenciális fényűzése a francia forradalommal és a napóleoni háborúkkal véget ért; a megerősödő polgári kultúra pedig szólisztikus együttes muzsika helyett zenei tömeghatásokat igényelt a reprezentációhoz. Jól illusztrálja a fúvós divertimento történetének kedvezőtlen fordulatát, hogy milyen mértékben csökkent szerepe a bécsi klasszikusok két generációjának életművében. Mozart és Haydn érett kori, mennyiségileg és minőségileg is jelentékeny fúvós divertimento-zenéjével Beethovennek csak fiatalkori, az 1790-es években írott művei állnak szemben; igaz, néhányukat jóval később méltónak ítélte a kiadásra. Franz Schubert is csak fiatalkorában, baráti használatra komponált művet tiszta fúvós együttesre. A fúvós-kamarazene persze nem hallgatott el teljesen 1800 után sem; második és harmadik vonalbeli szerzők, mint Anton Reicha, Franz Danzi és Gregor Druschetzky, sorozatban írtak tetszetős darabokat a műfajban.

Ha a fúvós együttes és zenéje háttérbe szorult a 19. században, szükségszerűen fel kellett támadnia akkor, amikor a hangsúly visszahelyeződött a zene funkcionalitására, használhatóságára, játszhatóságára és játékosságára, a zenélés közösségteremtő erejére – vagyis az 1. világháború utáni újklasszicizmus és új tárgyszerűség hullámában. A fúvószene divatját – mint az újdonságok legtöbbjét az 1910-es évek óta – Igor Stravinsky kezdeményezte a Fúvósszimfóniákkal, a fúvós Oktettel és a fúvószenekarral kísért Zongoraversennyel. Ám a fúvós divertimento főképpen a két háború közti francia neoklasszicisták nyomán vált buzgón gyarapított zsánerré Európa-szerte. A virágzás előfeltételét a francia fúvóshangszer-építés és játéktechnika közismerten magas színvonala képezte. A magyar zeneszerzésben Lajtha László honosította meg a francia típusú fúvós kamarazenét. 1944-es Fúvóstriója és 1946-ban komponált Quatre hommages című fúvósnégyes-ciklusa franciás, neoklasszikus stílusával félreérthetetlenül utal mind az ihlet forrására, mind a zenekulturális közegre, amelyben e művek elsősorban érvényesülni kívántak.

Magyarországon a 19. század folyamán mind képzés, mind előadóművészet tekintetében magas szintű vonóskultúra bontakozott ki. A hazai fúvósoktatás és -játék nem tartott lépést a vonósokkal, a hangszerek művészeit cseh-morva és német törzsről oltották a magyar zenekari kultúra alanyára. E ténytől nem vonatkoztathatunk el, amikor megállapítjuk: Lajtha negyvenes évtizedbeli úttörő teljesítményétől eltekintve a szerzők

az 1940-es évek végéig a neoklasszicizmus divatja ellenére sem fordultak tömegesen a fúvós kamarazenéhez. Új, magasabb szintet kellett elérni a hangszeres képzésben, változásnak, ugrásszerű fejlődésnek kellett bekövetkeznie a hangszerek játéktechnikájában és játékkultúrájában – olyan előadó-egyéniségeknek és csoportoknak kellett fellépniük, akik nem csupán képesek eljátszani igényes modern műveket, ha azokat a szerzők már megkomponálták, hanem képességeikkel ösztönzik új művek születését, vagy éppenséggel egészen új műfajok kialakulását, meghonosodását az addig szűz zenekulturális talajon.

A 2. világháború vége után a honi fúvós játékkultúrában a külső szemlélő számára meglepetésszerű fejlődés mutatkozott. Technikailag és zeneileg magasrendűen képzett előadó-évjárat tűnt fel, amely minden más érdemén túl rendkívüli kamarazenei képességekkel tűnt ki, és rendíthetetlen elkötelezettséget mutatott az együttmuzsikálásra. E nemzedék kimagasló tagjai nyilvános működésük első szakaszától, a negyvenes évtized végétől kezdve elsősorban nem szólistaként, hanem kamarazene-társaságként léptek fel és váltak fogalommá a zeneéletben. A Budapesti Fúvósötös – Jeney Zoltán (fuvola), Szeszler Tibor (oboa), Balassa György és utódja, Meizl Ferenc (klarinét), id. Hara László (fagott) és Ónozó János (kürt) együttese – rövid évek alatt olyan állandó tényezőjévé vált a budapesti és vidéki hangversenyéletnek, aminőről fúvós zenészek korábban nem is álmodhattak. Mi idézte elő e váratlan felvirágzást, és melyek voltak legfőbb jellemzői? A kérdést a Budapesti Fúvósötös vezéregyénisége, Jeney Zoltán maga válaszolta meg abban az 1954 novemberében megjelent zenekritikájában, amelyben a Budapesten vendégeskedő Berlini Fúvósötös hangversenyét elemezte, s amelyben mintegy megfogalmazta a magyar fúvós kamarazene-kultúra ars poeticáját.

> A magyar fúvós kamarazene-mozgalom, miután megfelelő irodalmat és érdeklődést biztosított, ezekben az időkben jutott fejlődésének abba a stádiumába, hogy célkitűzéseit, eredményeit összehasonlítsa a külföldi példákkal. A Berlini Fúvósötös tagjainak alapos egyéni felkészültsége, az együttes munkájának kiforrottsága, igényessége kitűnő alkalmat nyújtott erre. [...] Minden előadásuknál kínosan ügyeltek az együttes hangzásának kiegyenlítettségére. Ennek érdekében helyenként feláldozták a hangszerek sajátos hangszínét, egyéniségét is. [...] Ezen a ponton tér el lényegesen a magyar kamarazenélés ideálja, célkitűzése a berliniekétől. Igaz, hogy a fúvós kamarazenélés hagyományai nálunk nem olyan régiek, mint Németországban. De stílusát és alapjait Weiner Leó több évtizedes pedagógiai munkája – fúvósainknál éppúgy, mint egyéb hangszereseinknél – világosan és egyértelműen lefektette. A szólamok plasztikus megrajzolásában, az előadott mű tartalmának és karakterének kidomborításában jelölte meg számunkra a művészi kamarazenélés célját és lényegét. [...] Végső elemzésben a német stílusideál a festészettel, a magyar a plasztikával tart rokonságot.[1]

A Budapesti Fúvósötös évadonként több tucat alkalommal működött közre vegyes műsorú hangversenyeken, sőt rendszeresen hirdetett önálló sorozatokat az 1950 októberében a Váci utcai volt Corso mozi helyiségében megnyílt új hangversenyszíntéren, a Bartók teremben. Működése többszörös ösztönző hatást gyakorolt a zenekultúrára.

[1] Új Zenei Szemle 5/11 (1954. november), 35–36.

Szereplésével hozzájárult, hogy a hangversenyműsoron megjelenjék Haydn, Mozart és a korukbeli kismesterek termése. Ápolta a nemzetközi kortárs irodalmat, és ami a magyar zenetörténet szempontjából legnagyobb jelentőséggel bír: fellépése nyomán virágzott ki a honi fúvós kamarazene. Nem kérdőjelezzük meg az együttes kimagasló szerepét ezen a téren, ha utalunk a tágabb zenetörténeti és zenepolitikai összefüggésrendszerre, amely a szerzők számára a kiváló előadók ösztönzésén túl is vonzóvá tette e műfaj gazdagításának feladatát, s megfelelővé a pillanatot efféle feladatok vállalására. Említettük a műfaj összefüggését a neoklasszicizmus világdivatjával, amelyhez a sokat emlegetett honi divertimento- és szerenádkultuszt is hozzászámíthatjuk. Bár az úgynevezett divertimentizmus függetlenül alakult ki a Budapesti Fúvósötös fellépésétől, de a kettőt ugyanazon zenetörténeti korszak egybecsengő megnyilvánulásaként foghatjuk fel. Igaz, a fúvószene évada csak némi késéssel követte az együttes feltűnését. Vezető szerzők a negyvenes évtized második felében még viszonylag kis számban írtak fúvós kamaraművet. Az első fecske a minden műfajban élen járó Dávid Gyula 1. fúvósötösével repült fel 1949-ben, ezt Szervánszky és Maros fúvóstriói, továbbá Farkas Ferenc fúvósötös-szerenádja követték 1950–1951-ben. A fúvósötös-komponálás igazi fénykora 1953–1955-ben köszöntött be. Az ekkor indult hullámban látott napvilágot Szervánszky Endre 1. és 2. fúvósötöse, Kadosa Pál Fúvósötöse, Járdányi Pál Fúvósötös-fantáziája, továbbá Ránki György Pentaerophoniája, Mihály András Fúvósötös-versenye, Maros Rudolf fúvósötösre írt Musica leggierája, Ligeti György Hat bagatellje fúvósötösre, Farkas Ferenc Régi magyar táncai ugyanezen együttesre, Dávid Gyula Szerenád címet viselő 2. fúvósötöse, valamint Székely Endre műve e műfajban.

Vajon mi váltotta ki ezt a korábbi tétova kezdemények után valóban kirobbanónak mondható aktivitást? Gyakorlatias szellemek természetesnek ítélhetik, hogy a Budapesti Fúvósötös 1947-es megalakulása után beletelt néhány év, mire az együttes elégséges hangversenyezési lehetőséget szerzett; új irodalom ösztönzésére és beható művelésére csak ezután gondolhatott. Fordítva is áll persze az egyenlet: abban a korszakban, amely a honi kortárs zeneszerzőket fokozott központi támogatásban részesítette, a kvintett presztízsét és fellépéseinek számát nagyban emelte műsorának új magyar kontingense. De önmagában sem egyik, sem másik tényező nem magyarázza kellőképpen, miért éppen az említett évkörben bontakozott ki a virágkor. Közrejátszottak ebben a korszak zenetörténetének elvontabb történései is. Az ötvenes évtized elejének ideológiai körülményei közepette a klasszicista gyökerekhez kötött, divertimento- és pasztorálhangulatból táplálkozó fúvós kamarazene nem válhatott vezérműfajjá. Láttuk előző fejezeteinkben: 1953-ban a szerzők egy része számára örvendetes fordulat következett a művészetpolitikában. Számos komponista csak az alkalomra várt, hogy menekülhessen a programszerű műfajoktól, és az abszolút zene politikátlan biztonságába húzódjék vissza. Kényszerű szocialista realista és forradalmian romantikus közjáték után visszatért jogaiba a neoklasszikus, koncertáló és divertimento jellegű komponálásmód. Ekkor ütött a fúvós kamarazene órája is. E második divertimentizmus sajátosságai között tarthatjuk számon a művek többségének népies és verbunkos eredetű témavilágát, a klasszikusan tiszta tonális szerkezetet, a hagyományos írásmódot és formavilágot, a játékos vagy melankolikus, vidám vagy nosztalgikus, de szinte mindig idézetszerű vagy idézőjeles karaktereket.

*

Mindeme jellegzetességeket jól mutatja Kadosa Pál 49a opusszámot viselő Fúvósötöse. A művet – az egyetlent e műfajban – szerzője 1953/1954-ben írta. A darab igen érzékeny helyen áll az életműben: az ötvenes évek eleji szocialista realista kitérő után a fúvós kamarazene saját háború előtti klasszicizáló stílusához vezette vissza Kadosát. Kijelenthetjük ezt annak ellenére, hogy az 1956-ban kiadott kispartitúra névtelen tollból származó előszava – amit a zeneszerző minden bizonnyal jóváhagyott – mindjárt az első bekezdésben kiemeli: „A Budapesti Fúvósötös felkérésére készült műben a szerző igazi kamarazenét óhajtott alkotni, a fúvóskvintett-irodalom általában divertimento-jellegű alkotásaival szemben." A szonátaformában álló első tételt hallgatva ugyan nem vonjuk kétségbe, hogy Kadosa művét a szövésmód igényessége az igazi kamarazene kategóriájába sorolja, ám a tétel alaptónusában nem nehéz felfedezni a fúvós divertimento Mozart óta állandó jellegzetességeit sem. A témák, kísérettípusok, hangnemi síkok valóban klasszicista világossággal különülnek el. A C-dúr hangnemű első témát jobban jellemzi a pulzáló, kotyogó hangismétléses kíséret, mint maga a pasztorális, népies dallamosság. A melodika mozgásiránya, *fisz* és *b* hangokkal színezett jellegzetes román paraszti (akusztikus) hangsora Bartók dallamaira emlékeztet, leginkább a kétzongorás Szonáta fináléjának főtémájára, de annál könnyedebb, egyben töredékesebb formában. Élesen elkülönül ettől a dalstrófa szerkezetű melléktéma – a tételt főleg ez az idézetszerű, önironikusan humoros verbunkosbetét utalja a divertimento szférájába. A műelemzés a partitúrában a főtémát népiesnek hirdeti, és nem mulasztja el megjegyezni: „Ez a két dallam – mármint a fő- és melléktéma – jól példázza Kadosa utolsó műveinek egyik fő törekvését: a magyar népdal és a verbunkos-intonáció összeegyeztetését." A tézisben ott visszhangzanak még az ötvenes évek elején dúlt viták a népi, illetve a 19. századi tradíció elsőbbségéről a kortársi magyar zeneszerzés haladó hagyományai között. Szabolcsi Bence e vitákban a rá mindenkor jellemző dialektikával az is-is álláspontja mellett állott ki, és közeli barátja, Kadosa Pál minden bizonnyal egyetértett vele, ha ezt az egyetértést tán nem is fordította le oly közvetlenül a zeneszerzés nyelvére, mint ahogy azt a korabeli elemzés elhitetné.

A fúvósötös további tételei – az első után még három következik – erősítik a benyomást: a technikailag igényes kamaramű valójában szvit-zsánerekkel dolgozik. Fanyar, leplezetten érzelmes f-moll Menüett hangzik el a második helyen, a korabeli elemzés „Valse triste" hangulatot figyel meg. A tétel valóban századelős városi szalonlégkört idéz, vagy tán parodizál cizellált miniatűrként; modora Kadosa háború előtti zenéjének egyik-másik hangvételére is emlékeztet. A trió kezdetén mérsékelten vad kisterc-ismételgetést hallunk, váltakozva barbár dudanóta-töredékekkel; a századelőn érezhetjük magunkat itt is, csakhogy ezúttal nem Vecsey Ferenc visz oda, hanem Bartók barbarostílusa, vagy inkább annak szalonváltozata.

Bizonyára az andante tempójú, vagyis közepesen lassú harmadik tételben találta legőszintébb gyönyörűségét már a kortárs hallgató is. Ma is elbűvöl a pásztori hatnyolcados ütemű zene vízparti nyugalma, a két harmóniát álmodó végtelenséggel és üvegszerűen áttetsző színezettel ismételgető kísérőfigura a klarinéton, a felváltva előtérbe lépő dallamhangszerek rapszodikus, rögtönzött, figuratív szólói, amelyek határozottan népiesek, de a nemzeti karakter, magyar és olykor tán zsidó kolorit csak pillanatokra tűnik föl bennük. A tétel az ősi Árkádiát vetíti elénk, amely már akkor virágzott, mielőtt a népek megszülettek, és amely a maga természeti, távoli, irreális szépségében tovább él a zenében, miközben az esztétika a nemzeti és politikai népiesség különböző, versengő ideológiái-

tól visszhangzik. Kadosa Pál Fúvósötösének zárótételében jellemzően a kelet-európai, népi rondó hangvételére és témaanyagára ismerünk. Bartók mintájára, csak sokkal könnyebb kézzel szórja a hallgató elé a sziporkázó parasztzenei motívumtöredékeket; ezek hol magyaros, hol román típusokat idéznek, sőt a nagy epizódban mintha orosz népdal lírájával is gyönyörködtetnének. Utóbbi dallamról a partitúrabeli elemzés elárulja, hogy nem más, mint a tétel főtémájának változata. Ezen túlmenően azt is megállapíthatjuk, hogy a finálé valamennyi témája erősen emlékeztet a korábbi tételek egy-egy zenei gondolatára, ha nem is idézi őket szó szerint. Kadosa Pál tehát a könnyed karaktereket szvitszerűen sorakoztató kamaramű egészét bartóki elveket követve egységbe foglalja, ciklusba zárja. Fúvósötösének „komoly kamarazenei" igényessége a csevegő felszín alatt meghúzódó szerkesztésbeli logikában rejlik.

*

Járdányi Pál Fúvósötösét 1955. október 18-án mutatta be a Budapesti Fúvósötös. Túl a Vörösmarty-szimfónia nagyszabású, vallomásos próbatételén, az ifjú zeneszerző az ötvenes évtized közepén a kamarazene műfajainak szentelte figyelmét. Stílusában az újromantikus programzene után az érett, egyéni hitellel alkalmazott folklorista klasszicizmus vált uralkodóvá. Második vonósnégyese mellett e periódus jellegzetes képviselőjeként hagyta el műhelyét a Fúvósötös. Más, terjedelmes, többtételes ciklusokkal ellentétben Járdányi egyetlen tizenhárom perces tételbe fogja össze mondandóját, és ez a tömörség kimondottan előnyére válik a műnek, amely a Fantázia és változatok egy magyar népdalra alcímet viseli. Alternatív címként mondhatnánk úgy is: „bevezetés és változatok", ugyanis az alcím ezt a romantikus virtuóz irodalomból ismert hagyományos formát követi. A darabot termékeny formai ellentmondás tölti meg elevenséggel. Népdalt választ kiindulásul, az „Én vagyok a kunsági fi" kezdősorú, általánosan ismert régi stílusú táncnótát. Mint a fantázia és a variálás tárgya, a tréfás, heterometrikus sorokból álló népdal aforisztikus zeneszerzői közlésmódot sugall, rövid szakaszokban kibontakozó, egymástól élesen elkülönülő, egymással mintegy feleselő zenei karakterekkel. Jól érzékeljük a játékmódok, a technikák, a zenei jellemek változékonyságát mind a fantáziaszerű bevezetésben, mind a változatokban. De ugyanilyen határozottan érezzük a forma belső összetartását, egybekomponáltságát, történéseinek folyamatosságát és célirányosságát is. A Fantázia szabadon és látszólag öncélúan játszik a népdal egyes motívumaival, valójában azonban a lírai szemlélődés és hirtelen tréfák stációin át következetesen halad előre, egyre fokozva a feszültséget, amit végül a népdal első teljes megszólalása, a változatok sorának kezdete old fel. A variációk egymásutánjában is érzékeny dramaturgia valósul meg. A zene újra meg újra felfedezi, összegzi a népdalt, szinte csak azért, hogy mindannyiszor engedje szétfoszlani, elbújni valami jellegzetes álruhába, elmerülni valamely hangulatban, egészen a váratlan, hatásos befejezésig. Az alakoskodás, a bújócska azonban a változatokban is feszülten logikus szerkezetet öltöztet látszólag szabad ötletekbe. Járdányi virtuóz teljesítményt követel hangszeres szólistáitól, de nem azért, hogy öncélúan csillogtassák technikai képességeiket, hanem hogy közreműködjenek a sokarcúan tartalmas, a hallgatói képzeletet megmozgató zenei jellemek kialakításában és bemutatásában. Ez az igényesség valódi tour de force – komoly erőpróba – elé állítja az előadó együttest, amely a Változatok előadására vállalkozik.

*

Szervánszky Endre szellemi és technikai affinitása a fafúvósokhoz – úgy is mondhatnánk: a hangszerekkel közös lelkisége – kivételes harmóniában nyilvánul meg az 1953-ban kelt 1. fúvósötösben, amely a Fuvolaversennyel és a Jeney Zoltánnak ajánlott fuvola-zongora Szonatinával együtt triptichont alkot. Természetes sugárzása avatja szerzőjének a nemzetközi hangversenypódiumokon máig legsűrűbben megszólaló darabjává. Mi több, az ötvenes évek első felének magyar fúvós kamarazenei termésének egészéből is csak Ligeti György fúvósötös-bagatelljei váltják ki az együttesek hasonló érdeklődését – tény, amely egymagában is elégségesen dokumentálja Szervánszky művének kortól és stílustól független, abszolút zenei értékét. A lankadatlan, sőt növekvő vonzerő nyilván nem független az utóbbi évtizedek posztmodern művészeti szemléletének toleranciájától, amely a múltnak a maguk idején antimodernista irányzatait talán még nagyobb rokonszenvvel ismeri el, mint a jelen zeneszerzésének múltba révedését. A 20. század utolsó évtizedeinek posztmodernje ugyanis elszántan eklektikus, tudatosan idéz régi stílusokból és egyes művekből. Érzékenyebb muzsikuskedélyek ezt artificialitásnak, csináltságnak ítélik; hiányolják belőle a művészi teremtésnek azt a spontaneitását, amit – blaszfémiát kockáztatva – úgy fejezhetnénk ki: genitum non factum. Triviális fordításban: szülték (nemzették), és nem csinálták.

Nem állíthatjuk, hogy az ötvenes évek magyar zenéjét ne kísértette volna meg az eklektika; idéztünk is véleményeket és ellenvéleményeket alkalmazásának értékteremtő vagy értékromboló következményeiről. Ellentmondanánk számos – saját tollunkból vagy másokéból származó – elemzésnek, ha tagadnánk, hogy a szocialista realizmus által kikényszerített stíluskeverés, amely számos korabeli műben megnyilvánul, némelyikük posztmodern élvezeti értékét alaposan csökkenti, sőt lenullázza. Voltak azonban szerzők, akik egyáltalában nem, vagy csak elvétve engedtek a stiláris oktrojnak, és voltak műfajok, amelyekben a pártesztétika követeléseit alig-alig lehetett – illetve egyáltalán nem lehetett – teljesíteni. Közéjük tartoztak a divertimento típusú műfajok, amelyek ezzel magukra is vonták az ideológia haragját. Ám Szervánszkyt nem ijesztették meg Szabó-Zeusz és mások villámai; zeneszerzői rangja még a tisztogatások idején is biztonságot adott neki, holott kommunista múltja inkább ellene, mint mellette szólt. Mikor mások ijedten menekültek onnan, ő letelepedett a szerenádok és koncertek árkádiai ligetében, és az ott lehetséges mértékben és módon kamatoztatta zeneszerzői fantáziájának teljes tőkéjét. A most tárgyalt kamaraműben megragadó eredménnyel: a stiláris atmoszféra egységét és zártságát talán még a Fuvolaversenyben sem érezzük olyan természetesnek és üdvösnek, mint a Fúvósötösben. Paradox, de elkerülhetetlen módon Szervánszkyt akkor kezdi majd fenyegetni az eklektikával együtt járó esztétikai diszharmónia, mikor meghallja: *a föld dübörög,* és nincs tovább maradása a pásztori világban.

A Fúvósötös szerzőjének lába alatt még nem dübörög a föld, így hát teljes figyelmével és kedélyével gyakorolhatja a mesterséget, amit hagyományosan zeneszerzésnek nevezünk. A hagyomány fogalmát itt szoros, de kettős értelemben használjuk. Nincs mit tagadni: Szervánszkynak hallhatóan eszébe sem jut elszakadni a klasszikus tradíciótól, attól a formakészlettől, amit a régi korok és nagyjaik kialakítottak és a következő századokra hagytak. De nem utasítja el az újabb korok és nagyjaik nyelvi és írásmódbeli örökségét sem, őrzi és használja a magyar népi és történeti zenei motívumkincset, a dallamformákat és a ritmikát, úgy, ahogyan Bartók és Kodály, még inkább az utánuk következő nemzedék kodifikálta és alkalmazta azokat. A mérsékelten gyors nyitótétel a műfajhoz illőn szerény és szolid szonátaformát mintáz, amely – négyütemes félrevezetően

borús, c-moll tónusú Adagio nyitókadencia után – tonálisan egyértelmű, eol-fríg árnyalatokban játszó *g* alapról indul. Az expozíció kényelmes vándorútja során bejárja az előírásos rokon hangnemi szinteket (*c, f, b*), míg el nem éri a domináns D-dúrt. Nyomban el is hagyja, és újra bejárja az eddig megismert állomásokat. Jóleső tonális kétértelműség gyönyörködtet a miniatűr, fantáziaszerű kidolgozásban, amely úgy tesz, mintha az Adagio nyitókadencia visszatérésével C-dúrban fejezné be a tételt. A szubdomináns dúr uralkodik a tömör rekapituláció záró szakaszában is, és csak az utolsó, akaratos és nem egészen hihető mozdulat helyezi vissza jogaiba a *g* alaphangnemet.

A világos tonális alapok fölött a kvartos-népdalos motivika és az éles-lombard ritmika otthonosan, jókedvűen, minden honfiúi mélabú és pátosz nélkül szegődik a magyar hagyomány szolgálatába. Teszi ezt utolérhetetlen bájjal a „nemzetidegen" háromnegyedes metrum keretében. Humoros, titkos álarcosbál díszletei között érezzük magunkat – a magyaros főtéma ereszkedő dallama és kacér keringőkísérete talán szándékosan céloz Schumann Carnavaljának Valse allemande tételére. De lehet, hogy nem maszkabálban, hanem színpadon vagyunk: a Furfangos diákok verbunkos menüettjéhez hasonlóan – talán utalva is arra – a főtéma függeléke nyíltan idézi a Királykisasszony háromnegyedes verbunkos táncát A fából faragott királyfi második jelenetéből. A témák felragyognak, ha eljön az ideje, hogy azután gondtalanul beleolvadjanak az öt hangszer újra meg újra fölcsapó, kacagó, etűdszerű futamaiba, amelyek a formát feloldva a fúvóshangzás- és játék naturális jóérzésébe merítik bele a zenét és hallgatóját.

Második helyen Allegro scherzosót játszik-játszat Szervánszky a muzsikusokkal és a hallgatókkal; a páros ütemű főrészt lassabb tempójú, háromnegyedes Trio ellentétezi. A Fuvolaverseny kapcsán említett, és a kvintett első tételének futamos fellazulásaiban is megfigyelhető reduktivitás a Scherzoso főrészben szemtelen leplezetlenséggel mutatkozik meg: a Pomádé király mondókás paródiastílusában tartott népies, táncos, csúfondárosan hangismétlő, majd oktávot ugró strófatéma úgy szalad végig önnön terjedelmén, mintha alig várná, hogy föl-le söprő skálákban oldódhasson fel. A hangnem c-dór, de a játékos modulációk és tréfás hangvétel együttesen határozott dúr benyomást keltenek. A kedvesen melankolikus f-moll Trióban a skálák egymást ellenpontozó, negyedekben föl-le sétáló tematikus anyaggá komolyodnak. A Scherzoso visszatérése csupán epizódnak tűnik, ugyanis a következő, világos-bensőséges b-mixolíd hangnemű, ABA formájú Andante tétel gyönyörűen hullámzó klarinéttémája félreismerhetetlenül a Trio skálatémájából származik. Ez a tétel üti meg az egész mű legvilágosabban „ötvenes évekbeli" hangját; ez az a táj, amelyben a vándor bármely útkanyarban vörös nyakkendős úttörők vidám csapatával találkozhat. Vagy betlehemi királyokkal – a József Attila Concerto második Scherzójában ugyanez az impresszionista színvilág ötlik szemünkbe. A zene lágysága, csendes vallomásszerűsége oly őszintén hangzik, hogy az a politikailag előítéletes hallgató fülében már-már a hihetőség határán jár. De aki megélte az ötvenes évek első felét, emlékezhet rá: a néhány év szocializmus minden igyekezete ellenére is alig-alig érintette a természetet, a tájat, a vidék ősi életformáját.

Nem tudta kioltani a művészet belső napfényét sem, vagy mindörökre elvenni a zene játékos kedvét, amit a finálé gátlástalanul szabadjára is enged. Szép számú téma és témaforgács kergetőzik a g-mixolíd-dúr hangnemű Allegro vivace zárótételben; az oktávnyi terjedelemben ide-oda villódzó főtémát talán a Scherzoso főmotívuma variánsának tekinthetjük – hozzátéve, hogy a variativitás itt és másutt gyakran a stílus hátterét alkotó népzenei típusokból következik. Vidám, improvizatívnak ható merészség jellem-

zi a tonális kirándulásokat, amelyek a színtiszta diatonikus összhangosításban különösen jól érvényesülnek. Ám mindezt csak futólag érzékeljük a két uralkodó zenei elem hátterében vagy felületén: a tételt kitöltik, a percepciót betöltik a hangszerről hangszerre, hangról hangra, akkordról akkordra vándorló, szakadatlan doboló nyolcadok, és az időről időre le és felfutó, sistergő tizenhatod-skálák. Minimal art 1953-ban.

*

Idéztük már Viski János négy fiatal zeneszerzőt ábrázoló csoportképét az Új Zenei Szemle 1950 novemberi számából. Ligeti György, Viski doktor anatómiájának harmadik alakja volt a legidősebb a bemutatottak között; 1923-as születésével három, illetve öt évvel meghaladta Kurtág György, Gulyás László és Vass Lajos életkorát. Ám bizonyosan nem évei számának köszönhette a professzori értékelésnek a többiekénél nagyobb terjedelmét, sem tárgyilagosan kollegiális tónusát. Hanem egyrészt annak, hogy Ligeti az 1950/1951-es tanév kezdete óta valóban kolléga volt – zeneelmélet-tanár a Zeneakadémián –, másrészt és mindenekelőtt a huszonhét éves zeneszerző mennyiségben és minőségben már akkor is tekintélyes művének, amelyet Viski feltűnő részletességgel ismertetett, részben bizonyára kották alapján, részben talán Ligeti adataira támaszkodva. Magát a pályaívet csak szerzői önvallomás nyomán rajzolhatta meg, s hogy az írottak nem csak az 1950-ben heveny fázisát élő zeneideológia elvárásait, hanem az ifjú komponista őszinte meggyőződését is tükrözték, azt Ligeti későbbi nyilatkozatai valószínűsítik. Ellentétben a két problémátlan alkalmazottzene-komponistával, akiknek addigi rövid működését egységes, leegyszerűsítve népinek nevezhető szellem hatotta át, Ligeti és Kurtág bartókos, nyugatos, „problematizáló", „konstrukciós jellegű", urambocsá „expresszionista" indulás után jutott el a megvilágosodásig. Ezt mindketten „a SzUK(b)P Központi Bizottsága zenei határozatának hatása alatt" élték át – a többi, nehezen fegyelmezhető magyar zeneszerzőhöz hasonlóan a határozat megjelenéséhez képest bő másfél éves késéssel, de azután annál intenzívebben:

> 1949 őszétől Ligeti legértékesebb időszaka következett. Ez a mai napig örvendetesen állandó folyamat, mely a világos harmonizálást és a tiszta melódiavonalakat a mondanivaló bensőséges mélységével tölti meg.[2]

Politikai kantáták, népzenei és történeti emlékek feldolgozása, alkalmazott zene alkotja az addigi termést – Viski külön kiemeli a kínai mese nyomán készült bábjátékhoz készített kísérőzenét, melyben a leírás szerint valódi „ligetis" ötletet talált: „ebben különböző (félhang nélküli és félhangos) pentaton hangsorokkal dolgozik". Megtudjuk, az alany 1949/1950 telén magyar és román népzenét gyűjtött Erdélyben, ami 1950 novemberéből nézve „döntő fordulathoz" vezetett. Ma úgy ítélhetünk: az élő folklór hatása bizonyára hozzájárult a későbbi Ligeti világzenei látásmódjának megalapozásához, de nem hozott fordulatot. Legalábbis nem abba az irányba, amire Viski bizonyára gondolt. A „népzene felfedezése" mutatis mutandis hasonló belső helyzetbe hozta a huszonéves Ligetit, mint amelyben a huszonéves Bartók Béla találta magát a 20. század első évtizedének második felében. A paraszti zene stiláris homogenitása, természetessége és kifejezőereje rádöb-

[2] Viski János, *Négy fiatal zeneszerző,* Új Zenei Szemle 1/6–7 (1950. november–december), 40.

bentette, milyen súlyosan, végzetesen hiányoznak e vonások saját, öröklött vagy rákényszerített zenei nyelvéből. Mint Bartók, Ligeti is kihasználta a népzenei inspirációt „ártatlan" feldolgozások készítéséhez, és mint a nagy elől, a népzene *szellemének* irányítását követve ő is hozzáfogott zeneszerzői anyagának gyökeres újjászervezéséhez. Bartók metódusa szerint, de az elmúlt évtizedek tapasztalatai nyomán még radikálisabban visszatért a kezdet kezdetéhez. Talán már a zeneszerzőtárs laudációjával egy időben, talán a következő hónapokban (a műjegyzékek különböző dátumokat adnak meg) Ligeti elkezdte *keresni* a megírható-megcsinálható új zene alapjait. Ezért adta a lassú és egyelőre titkos előrenyomulás eredményének a Musica ricercata címet. Ricercare az olasz köznyelvben annyit jelent: valamit keresni, fel- és megkeresni, kutatni, kinyomozni. Zenei szakszóként az azonos alakú főnévi változat először a 16. század lantzenéjében tűnt föl, olyan rövid, improvizált előjátékok címeként, amelyek az utánuk következő „igazi" zenemű hangnemét, tempóját, stílusát *keresték* és *megtalálták*. Ligeti alig hihető bátorsággal és önmegtagadással valóban és szigorúan az *alfánál* látott neki a keresésnek. A Musica ricercata tizenegy rövid tétele hangról hangra építi fel a tizenkét fokú hangrendszert: az első tétel két hangot használ (valójában csak egyet, az *a* hangot, amelyhez csupán záróhangként csatlakozik az alsó kvint), az utolsó tétel már mind a tizenkettőt.

Magától értődik, hogy a rendkívüli, drasztikus-primitív kezdetektől bartóki ihletésű zenéig táguló sorozatot szerzője zongorára jegyezte le – Bartók is a zongorát használta kísérleti hangszerként. Amikor a Musica többéves gesztációja végén, 1953-ban elhatározta, hogy hat tételt nyilvánosságra hoz belőle, nyíltan be is vallotta a bartóki kapcsolatot azzal, hogy a Mester első kísérleti zongoraciklusa nyomán bagatelleknek minősítette őket. Magát a zenei anyagot viszont „debartókizálta": átírta fúvósötösre, e Bartók által még legneoklasszikusabb korszakában sem alkalmazott együttesre. Nem lehetett utolsó szempont, hogy a műfaji kordivathoz való közeledéstől Ligeti széles körű publicitást remélhetett az új kezdésnek. Nem is kellett csalódnia, annak ellenére sem, hogy a ciklus hangzása inkább stravinskysan semlegesre, mintsem „magyarosan" pasztorálisra sikeredett. A Hat bagatellből hamarosan rádiófelvétel készült (Ligeti emigrációja után valószínűleg megsemmisítették). Tudjuk, hogy a III. Magyar Zenei Hét előkészítése során a Zeneművészek Szövetségének bírálóbizottsága 1956. március 1-jén a Rádió II. stúdiójában meghallgatta a Fúvósötös magnetofonfelvételét, másnapi ülésén pedig az elnökség jóváhagyta bemutatását.

Ligeti 1956 után komponált műveihez képest a Hat bagatell konzervatívnak hat, az 1950-es évek magyar zeneszerzésében azonban ítéletünk szerint példátlan előretörést valósít meg az avantgarde birodalmába. Merészségét legfeljebb a komponista sokatmondó című 1. vonósnégyese múlja fölül: Métamorphoses nocturnes. Hagyományosnak mondható, hogy az egyes bagatellek sajátos, jellegzetes zenei-hangulati karaktereket valósítanak meg, és az újabb magyar zenében nem számítanak újdonságnak maguk az egyes típusok sem. Kivételt talán a barokkos, vagy inkább reneszánsz, intrádaszerű első aforizma képez; ennek éles fúvóshangja, primitív hangkészlete és szélsőségesen jókedvű, repetitív fanfármotivikája más tájakról és korokról ad hírt, annak ellenére, hogy a mindvégig harsogó kétterces C-dúr/moll akkord éppenséggel Bartókra is utalhat. Az egyes bagatellekben használt négy, hat, nyolc, kilenc, tíz, végül tizenegy hangú hangkészletet Ligeti kvázi reiheként eleve úgy alakítja, hogy szinte minden további zeneszerzői beavatkozás nélkül „kiadják" a tétel zsánerét (vagy fordítva?). A típusokat gunyorosan egyértelmű, érzékeny és érzékletes olasz tempó- és karakterjelölésekkel látja el,

mintha azt mondaná: nesze nektek intonáció és programzene. Gyors, szellemdús, magabiztos bevezetésre (Allegro con spirito), panaszos, szabad ritmusú sirató (Rubato. Lamentoso), kecses játék (Allegro grazioso), „kaparós", durva száguldás (Presto ruvido), szomorú lassú (Adagio. Mesto. Béla Bartók in memoriam), majd élénk, szeszélyes finále (Molto vivace. Capriccioso) következik. Elősegítik a típusok azonosítását a ritmusok és ütemnemek: mi más bontakozhatna ki a 4. tétel hétnyolcados metrumában, mint tánc bolgár ritmusban? Mint a karaktereket, Ligeti világosan azonosítja a tonalitásokat és a miniatűr tételformákat is. Látnivaló továbbá, hogy a megidézett műfajokat a szokott vagy ahhoz hasonló ciklusba illeszti – írhatnánk táncrendet is, mert a képek sora szvitlégkört áraszt.

A Bagatellek tehát nem tagadják meg a „formát", sőt helyenként könnyedén vagy nemtörődöm módon előtérbe tolják. Úgy bánnak velük, mintha mellékesek lennének, mintha a zeneszerzőnek fontosabb dolga lenne, mint hogy artisztikusan kacérkodjék a klasszikus struktúrákkal, poétikus szellemben megszüntesse, s mégis megőrizze őket – például úgy, mint Szervánszky teszi a maga Ligetiével egykorú, fentebb ismertetett Fúvósötösében. Kétségtelen, hogy a sorozat játszik a zene egyes elemeivel, de valami olyan játékot folytat, amely úgy épít, hogy közben a rombolás határáig merészkedik. Sok útjamódja van e meglepetésen túli meglepetés elérésének. Dallamok és ritmusok gépiesen vagy álomszerűen haladnak a maguk útján, aztán váratlan akadályba ütköznek, ami robbanással fenyeget (sőt be is következik) – sikoltás vagy kalapácsütések sora vet véget zenei életünknek, magának a hagyományos zeneiségnek. (Hová tűnik az emlékezés melankóliája a Bartók-hommage második periódusának *barbaro* kisterc-csapásai alatt?) Vagy valami – például egy ostinato – marad, holott szűnnie kellene, sőt meg se kellett volna érkeznie, annyira nem *passzol* ahhoz, amit kiegészít, ellenpontoz, vagy elnyom. (Mit keres az *idegesítően* villódzó, s az istennek sem változó akkordfelbontás a harmadik bagatell – a ciklus középpontja – békés, csendes cantabiléja körül?) Vagy az *azonosban* titkon, észrevehetetlenül feltűnik a más, az állandóban a változás, irritálva a hallgatót, aki a pillanatot nem tudja azonosítani. (Meddig váratnak még magukra az „idegen hangok" a bolgár tánc kíméletlenül álladó e-mixolídjában?)

A kor magyar zenéjének átlaga nem vet fel efféle megválaszolhatatlan kérdéseket. A Hat bagatell rébuszokban beszél. Ligeti még itt van, de már máshonnan üzen.

MAROS RUDOLF PÁLYAKEZDÉSE

Maros Rudolf nagyon is aktuális zeneszerző volt abban a korszakban, amelyhez magyar zenetörténeti áttekintésünkben elérkeztünk. Az ötvenes évek közepe táján pályája új, termékeny szakaszába lépett. 1954-ben komponált Fagott-concertinója nagy tetszést aratott a III. Magyar Zenei Héten. Nem mondhatjuk persze, hogy e művel élete addigi legnagyobb sikerét érte el; sokkal szélesebb körben szerzett szerzőjének népszerűséget az Ecseri lakodalmas. 1951. április 4-én került sor bemutatására az Operaházban, háromszorosan kiemelkedő ünnepi alkalommal. Hogy mit ünnepelt az ország akkor és még negyven évig ezen a napon, arra talán még ma sem csak a legidősebbek emlékeznek. Tovább emelte az ünnep fényét, hogy ezen az estén mutatkozott be a protokoll-nyilvánosságnak az Állami Népi Együttes, az előző évben szovjet mintára létrehozott magyar színpadi folklórcsoport, mégpedig a „keresztapa" Mojszejev együttessel egy műsorban. A lakodalmas táncjátékhoz Maros Rudolf színpompás népdalszvitet komponált énekkarra, a cigányzenekarból kifejlesztett „népi zenekar" tevékeny közreműködésével. Hogy a hangszerelés kissé túl fényesre, a harmonizálás helyenként sziruposra sikerült, az különösen a jóval szikárabb, jókedvében is monumentálisabb Kállai kettőssel összehasonlítva tűnik föl. Kodály azonos együttesre írott, ám szimfonikus igényű rapszódiáját néhány héttel később adták először, a Népi Együttes első önálló estjén. A célnak azonban nagyon is megfelelt az Ecseri lakodalmas tetszetős muzsikája, amit bizonyít, hogy a népi látványosságot több mint ezer alkalommal adta elő megrendelője.[1] Általános kedveltségét jelzi, hogy 1952-ben színes táncfilmen is rögzítették. A naiv játék és a táncosok virtuóz teljesítménye ma is gyönyörködtet – ha nem gondolunk rá, hogy éppen keletkezése idején, a sötét 1952-es évben ért tetőpontjára a kommunista rezsim által rendezett és lelkesen véghezvitt kulákhajsza, a beszolgáltatás és téeszcsésítés.

A Népi Együttes ezer előadása szakmai fórumokon kevesebbet nyomott a latban, mint az igényes versenymű. A Zeneművészek Szövetségének elnökségi és szakosztályi dokumentumaiból csakúgy, mint a Zenei Hét vitáinak szövegéből kiérződik: a zenészközösség osztatlan örömmel regisztrálta a jól sikerült újszülött világra jöttét. Az örömbe mintha némi megkönnyebbülés is vegyült volna, amit akkor érzünk, ha végre bekövetkezik valami, amit hosszasan vártunk, előbb teljes nyugalommal, majd kissé elbizonytalanodva, vajon valaha valóban bekövetkezik-e. A Concertinót úgy fogadta a zenei és hivatalos nyilvánosság – az Erkel-díjat is ez hozta meg szerzőjének –, mintha általánosan elismert, de mindaddig teljes mértékben nem igazolt tehetség tette volna le végre-valahára a sok éve várt mestermunkát a bírálók asztalára. Bizony, a várakozás jó pár évig tartott. Maros Rudolf a harmadik zenei plénum bemutató hangversenyén már negyvenedik életévének küszöbére érkezett. Kérdezhetjük, a zeneszerző-iskola elvégzése óta eltelt közel másfél évtizedet kizárólag belső műhelymunkára, felkészülésre fordította-e, vagy

[1] VÁRNAI, *Maros.*

a Fagottversennyel egy kézműipari zeneszerzőmunkába belefeledkezett tékozló fiú tért meg a komoly zeneszerzés műfajainak atyai házába? Tény, hogy a negyvenes-ötvenes évtized fordulóján az alkalmazott zene gyártása bizonyos vonzerőt gyakorolt Marosra, csakúgy, mint pályatársai többségére: sorozatosan írt népzene-feldolgozásokat a nevezetes lakodalmason kívül is. E termékeiből kevés élte túl a keletkezés korszakát. Megjelent a kottája, és hangfelvétel is megörökíti a Balkáni, más néven Albán szvitet. E négyrészes, szerény népzenei fantázia, amelyben lassú, borongós és gyors, energikus népi táncok követik egymást szinte csak jelzett zongoraharmóniákkal kísérve, a korszak használati zenei eszményét tükrözi, a zenei anyag belső lehetőségeit túlértékelő allűrök nélkül.

Ha készséggel ki is szolgálta a piac igényeit, Marost egyáltalán nem elégítette ki a kisipari komponálás. Láttuk korábbi fejezeteink egyikében: miután a nála két évvel fiatalabb Sugár Rezsővel és az 1920-ban született Járdányi Pállal együtt 1942-ben kijárta Kodály iskoláját, ugyanazokat a népi-újklasszikus hangszeres műfajokat vette sorra ő is, mint évfolyamtársai: sinfonietta, divertimento, szerenád, nyitány. Zsengéit később sem tagadta meg: négy-öt évvel keletkezése után kiadatta a háborús évek egyetlen nagyzenekari tételét, a Bábjáték-nyitányt – a Művészeti Tanács gondozásában jelent meg a negyvenes évek végén –, a darab rádiófelvétele pedig az ötvenes évek végén készült el. Miniatűr szonátatétel ez, aminőt a Kodály-növendékek közül többen komponáltak vizsgaműként; szerkezete tiszta, noha iskolás, mint a korai Maros-tételek többsége. Megelőzte a nyitányt a kéziratban 1940-re datált hegedű-brácsa Divertimento, e darabosságig egyszerű és világos Spielmusik, amit a műsorújság szerint 1941 szeptemberében bemutattak a Rádió kortárs magyar komponisták sorozatának egyik adásában.

A Zeneakadémia elvégzése után hősünk a Takács Jenő vezette pécsi konzervatóriumban tanárkodott, és kamaraegyüttesben muzsikált brácsásként. Műjegyzékek s kéziratok futólagos áttekintése alapján biztosnak látszik: harmincéves koráig nem kísérletezett olyan, a Bábjáték-nyitánynál és az iskolai zenekarra hangszerelt Sinfoniettánál nagyobb szabású, igényesebb koncepcióval, amit Járdányi kétzongorás Szonátájához és Hegedűszonátájához, vagy Sugár Hegedűszonátájához hasonlíthatnánk. Ambiciózus zeneszerzői program megvalósításába csak a háború után fogott. Az új sorozat egyik első műveként írta vonósnégyesét, a kézirat címzése szerint az 1. számút. Nem adta ki, ahogy a következőnek komponált, 1948. februárra datált, jóval invenciózusabb 2. Sinfoniettát sem. Tudtunkkal ez Maros első terjedelmesebb zenekari műve. Várnai Péter némi malíciával idézi a négytételes darab Scherzo-tételének kanásztánc ritmusú, tiszta pentaton témáját, mint élő cáfolatát a darab patetikus alcímének: in tempore belli. De találunk a Sinfoniettában sokkal kevésbé kopáran népi-optimista témákat is; a mixtúrákkal kísért, érzékeny brácsadallamot exponáló lassú tétel telített hangzása mi mást is juttathatna eszünkbe, mint a szerző által később emblémaként alkalmazott címszót: eufónia. A művet még a keletkezés évében, 1948-ban bemutatta a Rádiózenekar. A kompozíciós műhelyt ezután a vonószenekari Concerto grosso hagyta el, amelyet Várnai Péter neobarokk műként jellemez. Zavar mutatkozik a körül, mi volt az 1947–1948-as alkotói előretörés következő, egyben utolsó hangszeres állomása. Vagyis inkább: volt-e ilyen állomás egyáltalán? Kismonográfiájának műjegyzékében Várnai a vonószenekari mű után több hangszeres opuszt nem említ, a pécsi korszakban szerinte már csak a Weöres Sándor verseit megzenésítő, címe által bagatellnek nyilvánított, valójában szeretetre méltó és ötletes Nyúlfark kantáta született 1949-es dátummal. De van olyan, az eddigiekkel ellentétben nyomtatásban kiadott műve Marosnak, melynek partitúrája 1948-es évszámot visel.

Mindebből levonhatjuk a következtetést: utolsó pécsi éveiben Maros Rudolf sürgetően követelte zeneszerzői felnőtté nyilvánítását. Úgy látszik, a zenei közvélemény nem vett tudomást igénybejelentéséről; a felsorolt művek, noha több-kevesebb biztonsággal tudhatóan bemutatták őket, nem hagytak maradandó nyomot maguk után. Pécsről nehezebb volt bejutni abba a szűk fővárosi körbe, ahol a szakmai elismerés bélyegét ráütik a szerzőkre s a művekre. Visszatekintve talán maga a komponista is kritikusan viszonyult utolsó pécsi szerzeményeihez; a korból származó hangszeres darabjai többségének kiadatását később nem szorgalmazta – ellentétben például a Nyúlfark kantátával, amit átdolgozott, és 1973-ban kiadatott. Még feltűnőbb a negyvenes évek végi nekilendülés után, hogy első budapesti korszakában nem csak régi műveit fektette el, de jóformán felhagyott a „komoly" zene művelésével is: a használati zenei termelés mellett 1948 és 1953 között csupán egyetlen kamaraművet, komponált. Az egyetlen kivételt, a fúvós Triószerenádot, valamint az 1953–1956 közötti újabb hangszeres termő korszak darabjait áttekintve bizonyos pontokon erős *déja entendu* érzésünk támad. Feltűnik, mennyire hasonlítanak egymásra az 1940-es években, illetve az öt–nyolc évvel később komponált művek folklorizáló játékmotívumai, hangsorai, témái, típusai. Néha olyan mértékű a rokonság, hogy a kotta olvasója a későbbi műveket olykor korábbiak átdolgozásának véli. Példaként említjük a fiatal Maros talán legkedveltebb tématípusát: nyolcadmozgással emelkedő líd pentachord, amelyhez folytatásként mixolíd felső kvart kapcsolódik (Bárdos heptatonia secunda hangsora, Lendvay akusztikus skálája). Ott szól a tématípus már a Bábjáték-nyitányban, szerepel a kiadatlan 2. Sinfoniettában, felhangzik a Nyúlfark kantátában, a fúvóshármas fináléjában, az 1971-ben kiadott C-dúr quartettinóban, amely sejthetően korai mű. Az 1955-ös nagy Vonósszimfónia első tétele a melléktémát alakítja ebből a hangkészletből. Bartókos gondolat; még ennél is bartókosabb a másik, főként finálékban visszatérő Maros-téma: egymásra helyezett tercekből alakított perpetuum mobile jellegű forgómotívum, sokszor szűk kvint ambitussal (két kisterc).

Egy évtized termésében játékos (ha nem lenne a jókedv, azt mondanánk: akadémikus) egyöntetűséggel alkalmazott visszatérő motívum- és hangsortípusok: a nyelv egysége bizony zavarba ejt, ha az ifjúkori Maros-művekben tallózva datálási ellentmondást akarunk tisztázni. Márpedig akad ilyen ellentmondás, mégpedig fontos mű, a Zeneműkiadónál 1963-ban megjelent Quartetto per archi körül. Várnai Péter 2. kvartettnek nevezi, 1955-re datálja, és mint az 1954–1956-os, átmenetinek nevezett termőkorszak egyik jellemző darabját elemzi és értékeli. A partitúrakiadás szokott helyén, a finálé utolsó kottasorát lezáró kettősvonalra írva viszont az 1948-as évszám szerepel. Rosszul emlékezett volna a szerző a kotta kiadása idején, közel egy évtized távolából, vagy más oka volt a dátumcserének? Várnai információját megerősíti a keletkezés korából származó dokumentum is: 1954. november 25-én, a Zeneművészek Szövetsége elnökségének egyik különösen érdekes vitáján, amelyen a következő plénum tervét tárgyalták, Járdányi Pál a frissiben elkészült kamarazeneművek között említette Maros vonósnégyesét is: „Maros Rudolf, aki évek óta csak kísérőzenét irt táncjátékokhoz, összeszedte magát és megírta vonósnégyesét." Dalos Anna műjegyzéke szerint a 2. vonósnégyes jelen alakjában az 1948-ban keletkezett mű revideált alakja.[2] Mindenesetre jóval nagyvo-

[2] Dalos Anna, *Maros Rudolf,* Budapest, Mágus Kiadó, 2001 (Magyar zeneszerzők, 15), szerint az 1948-ban írott művet szerzője 1957-ben revideálta.

nalúbban bánik anyagával, mint elődje. Az 1. tétel Dissonanzenquartett-kezdetéhez hasonló merészséget az első kvartettben még nem engedett meg magának a szerző. Fantasia, Scherzo, Romanzo és Ballo címet visel a négy tétel; megjegyzendő, hogy szvitre utaló tételcímeket találunk az 1956-os Musica leggierában is. Várnai, kinek bizonnyal találó megállapítása szerint Maros az ötvenes évek közepén írt művek lassú tételeiben úgy próbált a Kodály-hatástól szabadulni, hogy más hatásoknak engedte át magát, francia stílusnyomokat figyel meg a kvartett románctételében. A Bartók 2. vonósnégyesét idéző franciás tónus nagyon jól összefér a magyar alapstílussal. Két értékét külön is ki kell emelnünk a kvartettnek; az egyik, hogy a zeneszerzőben precíz időmérő működik, amely pontosan megsúgja, mennyire kell kitágítania formarészeit, hogy minden erőlködés nélkül kilépjen a „kis zene", a zenécske köréből, s hogy ami kikerül tolla alól, az quartett és ne quartettino legyen. Fel kell továbbá figyelnünk a vonósnégyes szín- vagy inkább szövedékfantáziájára. Gazdagon zsongó felületekkel van tele, kedvükért elnézzük, hogy az előtérben megszólaló témákból valamelyest hiányzik az egyéniség fedezete: bizony sok évtized magyar zenéje ismerhet bennük magára.

Maros zeneszerzői tétovázásának periódusában, 1951-ben szerzett egyetlen önálló hangszeres műve, a Szerenád oboára, klarinétra és fagottra, az untig emlegetett divertimento- és szerenádirodalomhoz szolgált adalékkal. Hangszínvilágával ugyan megelőlegezi az öt évvel későbbi, jelentékenyebb Musica leggierát, de keletkezési ideje által indokoltan még közelebb van a negyvenes évekbeli jókedvű Spielmusik-zsánerekhez. Hatnyolcados nyitótételének tiszta C-tonalitását a mixolíd kisszeptim *b* hangja színezi bukolikusan, mint a kor oly sok őszintén vagy tettetetten természetes „természeti" zenéjében. Adagio tételének keleties, ékítményes dallamai, változó, aszimmetrikus ütemei eszünkbe juttatják Maros foglalatoskodását balkáni és kelet-európai népzenékkel. A harmadik tétel magyaros táncrondindójából, e pergő, gyermekdalos vagy regösénekre emlékeztető tetszetős tételből kihallani az egész stílusállapot, s a személyes vállalkozás kedves abszurditását. Éppen, mert a zene oly jól megcsináltan, flottul pereg, támad a hallgatónak az az érzése: nincs is megírva, csak jelezve. Mintha Maros azt mondaná, ilyen zenét is lehetne írni, ha az ember akarna. De nem akar, mert tudja, hogy nem lehet: csak úgy lehet tenni, mintha írná az ember.

Új alkotói lendületről árulkodik a Fagott-concertino, melyről más összefüggésben röviden már szóltunk. A pálya első felének legértékesebb alkotását, a Vonósszimfóniát, 1955–1956-os évszámmal jelöli a nyomtatott partitúra. Mellette a vonósnégyes, s további egy-egy vonós és fúvós mű veszi fel a kamarazene korábban elejtett szálát: a vonóshármasra írt Divertimento és a fúvósötöst foglalkoztató *könnyű zene,* azaz Musica leggiera. A kamaraművek igenlő választ adnak a kérdésre, amit mostanára bizonyára az olvasó is felvetett magának: azért nem szorgalmazta-e Maros negyvenes évek végi műveinek kiadását, mert az új évtizedben rendre újrakomponálta őket, nagyobb lélegzettel, hitelesebb tartással? A célt, amelyet az ötvenes évek közepén írt művekben kitűz magának, úgy határozhatjuk meg: a zenei karakterek individualizációja. Az egyénítési szándék kísérőjeként (és a kortörekvésekkel összhangban) tűnik fel itt-ott az évkör szinte minden művében a Várnai által is megfigyelt neoromantika. Ennek a törekvésnek ellentétes előjelű kiegészítője a formák fokozott klasszicizálása. A Kodálytól tanult akadémikus kisformákat intenzívebb, személyesen átélt szerkezetek váltják fel. Maros szinte veszedelmes könnyedséggel és biztonsággal találja telibe addig is alkalmazott zenei zsánereit; előadásmódjának lefegyverző, pontos egyszerűsége értékké, de legalábbis élvezet forrá-

sává avatja azt is, ami lényegét tekintve ekkor már csak idézet: a magyar atmoszférát. A közlés szerény biztonsága nem kis részben a reduktív, egynemű színkészletnek köszönhető. Példaként említjük a Trió-divertimento lassú tételét. A zene a legcsekélyebb megbicsaklás nélkül meditál az előző századvég románctónusában, abban a szalonos intermezzo-hangvételben, amit Pucciniból, Ravelből, a fiatal Kodályból is sokszor kihallani (Várnai oroszosnak mondja).

Maros a Fagottverseny után komponált három mű mindegyikében alkalmazza a variációs elvet. Többé-kevésbé nyílt témarokonságok kötik egymáshoz a vonóstrió három tételét; kifejezetten a szimmetriaelvre épül a Vonósszimfónia és az 1956-os nyáron befejezett fúvósötös, az alkotóperiódus utolsó műve. Utóbbiban éri el egyik végpontját a klasszicista írásmód szubjektív elsajátítása, mégpedig paradox módon: a saját lírai-klaszszikus hagyomány föladásával. A remek öttételes ciklus lemond a kelet-európai parasztzenék motívum- és ritmuselemeinek integrálásáról, nem alkalmaz felismerhető magyar vagy balkáni népzenei alapanyagot. Magyarosság-népdalosság hiánya önmagában ugyan nem szavatolja a témák eredetiségét, de hát eredetiséget ez a zene valójában egyáltalán nem a témaalakítás terén akar felmutatni. Ellenkezőleg, éppen hogy szellemes játékot űz az ismertség látszatával – így követeli meg a franciás neoklasszikus alapjelleg. Ugyanakkor Maros nem tagadja meg a modern magyar klasszika szerkesztési hagyományát: az öt szimmetrikusan elrendezett tétel keresztapaságát Bartók vállalja. Egymásra rímel a két lassú tétel, a második helyen álló Notturno, és a negyedik Aria. Bennük ismét felcsillan az előző századforduló emléke: a Notturno azt az emelkedő szeptimakkord-felbontást alkalmazza alapmotívumként, amely többek között az ifjú Bartók szerelmi szimbolikájában foglalt el központi helyet, az Aria pedig mintha a mahleri a Dal a földről egyik tételére írna szabad változatokat.

Sok hasonlóságot fedezhetünk fel az individualizáció, az egyénítés módozataiban a kamaraművek és a Vonósszimfónia között, de a lépték, a formai erő, a zenei alakzatok pompája, az egész mű váratlan és példátlan komolysága és erkölcsi tartása a művet magában álló klasszissá avatja Maros életművének első felében. Míg a kamaraművekben inkább csak a formaterv, itt bensőbb dolgok is erősödő Bartók-hatásra utalnak, mégpedig a harmincas évek nagy vonószenekari ciklusaira. Nem tagadják a bartóki mintát a szélső tételek hangsorai és gesztusai; a Divertimentót idézik az akaratos akkordok között kibontakozó lírai dallamok, túlnyomó részben itt is a második hétfokú rendszerben. A nyitó szonátatétel a főtémából fejleszti ki a melléktémát, és ugyanilyen közeli kapcsolatban állnak egymással a finálé egyes gondolatai; ezen nincs mit csodálkoznunk, tekintve, hogy a zárótétel szinte magától értődően a nyitótétel témaanyagát dolgozza fel.

Középütt Lento tétel hangzik, ez adja a mű valódi szenzációját. Magában az elhatározásban, hogy a vonószenekari darab ilyen súlyosan expresszív tétel köré rendeződjék, ismét csak a Bartók-Divertimento modelljére ismerünk. Érzékeny hallgató felismeri a zenei képvilág egyes elemei – a titokzatos mély vonósakkordok, s a fölöttük szabálytalanul, nagy kifejezőerővel kibontakozó kelet-európai monológdallam – eredetét is. De úgy halljuk, más ihlet is táplálhatja a tétel sajátosan neoromantikus hangvételét: Sosztakovics elidegenített, misztikus zenéi is hozzásegíthették Marost, hogy kiléphessen az ötvenes évek elaggóban lévő kései magyar stílusának játékvilágából. Ám a tétel személyességét nem homályosítják el a hatások. Titokzatossága saját mítoszt sejtet, mélységei nem csupán a zeneszerzői képzeletből, hanem az emberi lélek rejtekhelyeiből közvetítenek híradást. Mítosz és tudattalan metaforáit nem henye stílusfordulatként

keverjük a leírásba. Aki a zenét hallja, sokszor gondol a századelőre – a le-felcsúszkáló enigmatikus akkordok romantikus varázsmotívumokat idéznek, s mikor a bevezetés után belép az első hegedűk dallama, az összhangzás azt az ősromantikus akkordot adja ki, aminek egy változatát Trisztán-akkordként ismerjük. Ezt a tételt hallva valóban sajnáljuk, hogy Maros nem jutott el a műfajhoz, melyhez talán épp ebben az időben kellett volna eljutnia, az operához.

Jellemzőek a középtételre is, akárcsak a szélső tételek egyes mozzanataira, a különleges, magukban nyugvó foltszerű hangzások, nagy felületek, egy-egy statikus lelkiállapot kifejeződései. A zene immár nem alkalmazza a lineáris motivikus fejlesztés technikáját, amit a neoklasszicizmus Marosnál is kényszerré merevített. A motívumok logikailag ugyan egymásból következnek, a hangzások önállósága azonban a szabad egymásutániság mozzanatát hangsúlyozza. Ebben talán már az ötvenes évek második felében következő stílusfordulatra mutat előre a Vonósszimfónia legértékesebb szakasza, az egyfelől kietlen, tragikus, másfelől megvilágosodott hangú Lento tétel. De ha stiláris értelemben nem is lenne így, a tétel úttörő voltát akkor sem vonhatjuk kétségbe. Az alászállás zenéje ez, egyike Maros ritka leereszkedéseinek a mélyrétegekbe; és akinek megadatik, hogy az alászállás után felemelkedjék, az új szemmel lát. Maros Rudolf pályájának második felében a friss tekintet új zenei tájakat fog felfedezni a maga s a magyar zenetörténet számára.

SZABÓ FERENC TRIPTICHONJA

Zenei-művelődési képsorozatunk szinte minden háború utáni vázlatán feltűnt Szabó Ferenc szikár alakja. Nehezen is lehetne másként: miután az egykori Kodály-növendék 1945-ben mint a Vörös Hadsereg őrnagya hazatért szovjetunióbeli emigrációjából, meghatározó alakjává vált a magyar zenepolitikának. A demokratikus években ugyanazzal a szektás engesztelhetetlenséggel képviselte a kommunista álláspontot, mint később, csak éppen véleménye akkor még egy volt csupán a sok közül: lehetett megfontolás tárgyává tenni, napirendre térni fölötte, vagy elutasítani. Amennyire nyilvános és levéltári dokumentumokból megállapítható, 1948–1949-ben a kommunista fordulat irányítását Szabó óvatosan átengedte a párt zenei aktívájában hangadó urbánus muzsikusoknak. Épp a legsötétebb Rákosi-korban azután előtérbe lépett: 1950–1951 telén előkészítette, tavasszal pedig végrehajtotta a korábbi hangadók ellen irányuló koncepciós pert, majd 1953 nyaráig vetélytárs nélkül uralkodott a zenepolitikai színtéren. Szabó Ferenc tántoríthatatlanul hitt a kommunista alapelvekben, nem racionális meggyőződésből, hanem lelkialkata okán. A kommunista elmélet lényegét az az állítás alkotja, hogy a párt birtokolja a világ nagy visszásságainak általános gyógyszerét. E meggyőződés ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol lelkileg bizonytalan vagy sérült személyiségek bizonyos típusára, akik attól fogva, hogy megismerték az Eszmét, és megvilágosodást nyertek általa, egyedül a párttól, a kommunizmustól remélik maguk és világuk mesés harmóniáját. És mivel semmi körülmények között nem hajlandók lemondani e reménységről, semmi körülmények között nem is kérdőjelezik meg a párt igazát.

Szabó Ferenc kései operájában, a Móricz Zsigmond regénye nyomán írt Légy jó mindhaláligban legkisebb fiúként, mesehősként láttatta magát, ki sok megpróbáltatás után végül győzedelmeskedik az ellene összeesküdött világon. Zenéjében már régóta eluralkodott ez a mesei világszemlélet. Életművében jellemző módon éppen akkor sűrűsödtek feltűnően a mesehősi sérelem és mesés igazságszolgáltatás alaptémáját variáló művek, amikor ő maga ideológiai hatalmának csúcsára érkezett, és kérlelhetetlen komisszárként osztogatta a súlyos sebeket a magyar zeneélet szinte minden tagjának. Ötvenes évek eleji mese- és legendateremtő zeneműveiről mindenekelőtt annyit kell elmondani, hogy bennük a zeneszerző Szabó Ferenc a látszat szerint maradéktalanul teljesítette az ideológus Szabó Ferencnek 1951-ben az I. Magyar Zenei Héten megfogalmazott, elhíresült követeléseit: a zeneszerzők szakítsanak a divertimentónak a negyvenes évtizedben divatozott, tartalmatlan zsánerével, és hódítsák meg a nagyszabású programzenei műfajokat, úgy, ahogy azt a forradalmi romantika elmélete előírja. 1950 és 1955 között közreadott szerzeményei címük és külalakjuk szerint a monumentalitás és a programszerűség jegyében állnak. A Lúdas Matyi nyitja meg a sort; szerzője 1950-re keltezte, s a szvit műfajcímmel jelölte. Másodiknak ugyancsak nagyzenekari mű jelent meg 1952-ben, az Emlékeztetőszimfónia. 1955-ben adta közre Szabó hangversenytermi megszólaltatásra alkalmas formában az ötvenes évtized első felében írt harmadik nagyszabású művét, amely műfaji

szempontból az előzőeknél is messzebb ment a monumentalitás irányában: a Föltámadott a tenger tenorszólóra, kórusra és zenekarra készült, és a büszke oratórium címet viseli.

A zenekari, közkeletű értelemben szimfonikus művek, illetve az oratórium között nem mutatkozik akkora különbség, mint várnánk; a triptichon lényegi közös sajátosságaiban az énekkari darab is osztozik. Iskolai tanulmányai emlékeit valamennyire elevenen őrző olvasónk két műnek mindjárt a címéből következtetni tud e közös vonásoknak legalább egyikére, valamiféle kapcsolatra a régi magyar irodalommal. Lúdas Matyi neve jelzi, hogy a zenekari mű Fazekas Mihály elbeszélő költeményének főalakját vetíti zenébe; az oratórium címében pedig Petőfi Sándor forradalmi versének kezdő sorára ismerünk. Magyar irodalmi tárgyból indul ki a második darab is, csak éppen a cím e tényt homályba burkolja. Korabeli bírálatokból tudjuk, hogy az Emlékeztető-szimfónia Mikszáth Kálmán nyomasztóan nagyszerű regényéből, a Különös házasságból idéz föl epizódokat. Énekelt szöveges mű esetében magától értődik, hogy irodalmi mintát kövessen. Pusztán nagyzenekari művekről, ha címük irodalmi mintára utal, feltételezzük, hogy a 19. század programzenei műfajaihoz, a programszvithez. szimfóniához vagy szimfonikus költeményhez kapcsolódnak. Szabó hármas sorozatában azonban – még az énekhangot alkalmazó műben is – az irodalmi ihletés csak közvetve érvényesül. Közvetlenül nem a 18–19. századi írók, hanem a 20. század új művészi médiuma, a film vezetett megszületésükhöz. Szabó mindhárom koncertdarabját filmzenéből alakította ki, az 1949-ben bemutatott Lúdas Matyi, az 1951-es Különös házasság, és az 1953-ban vászonra vitt Föltámadott a tenger kísérőzenéjéből. Anélkül, hogy műfajelméleti fejtegetésekbe bonyolódnánk, le kell szögeznünk, hogy ez az eljárás jócskán különbözik ama másiktól, amikor zeneszerzők színpadi művekből készítenek hangversenyzenét, ahogyan Stravinsky és Bartók tette balettekkel, táncjátékokkal és némajátékokkal, Hindemith pedig zenekari operarészletekkel. Balettek és operák önálló, autonóm műalkotások, a szövegkönyv csupán programjukat adja. Ezzel szemben a filmzene az esetek többségében kész képekhez készül, pontosan a rendező iránymutatása szerint; célja nem önálló hangulat felkeltése, hanem a késztermék zenei illusztrálása. Feltétlenül így volt ez az 1950 körül Magyarországon készült, romantikus szovjet (azon keresztül hollywoodi) mintát követő kosztümös mozgóképeknél. Bizonyítékul idézzük a Magyar Filmgyártó Vállalat zenei vezetőjének 1951-ben papírra vetett szavait:

> Filmzenében a leggyakrabban nincs sem idő, sem lehetőség a motivikus játékra, a témák szimfonikus kifejlesztésére. A lényeg: a zeneszerzőnek tudnia kell, mit akar kifejezni, és azt a legtömörebb, legszuggesztívebb formában ki is kell, hogy fejezze. [...] Már a vázlatokban is törekedjék a zeneszerző a drámai helyzet, a karakterek éles jellemzésére és határozott állásfoglalásra a film általános mondanivalója szellemében.[1]

Szabó Ferenc szimfonikus és oratorikus tételsorainak direkt, leegyszerűsített ábrázolótechnikáját és túltengő illusztrativitását részben bizonyára a filmzene műfajának vélt vagy tényleges elvárásai magyarázzák. Ám a fő okot inkább a szerző sajátosan naiv zeneipolitikai világlátásában gyaníthatjuk. A két tisztán zenekari mű az elbeszélés, a filmdrá-

[1] VÁRADY László, *Filmzenénk egyes kérdéseiről,* Új Zenei Szemle 2/3 (1951. március), 17–24.

ma cselekményének jeleneteit zsánerképek és karaktertáncok formájában ábrázolja, úgy, ahogyan a 19. századi francia és orosz balett, újabban pedig Prokofjev tette. A legkorábbi ciklus, a negyvenes évtized végén kelt Lúdas Matyi képsorozat voltát maga a zeneszerző is elismerte, amikor a hangversenytermi változatot nem szimfóniának, hanem szerényebben szvitnek címezte. Az elbeszélést nagy vonalakban követő zenei képsorozat hét tételből áll. Valamennyiben felfedezhetünk divertimentószerű, neoklasszikus vonásokat, épp abból a típusból, amelyet Szabó erős kifogással illetett *mások* illusztratív zenéjében, például Farkas Ferenc Furfangos diákok című balettjében. Különösen felerősödik a neoklasszikus-játékos tónus a szvit három centrális tételében, a három kaland zenéjében: A külországi pallér, Minét, A tudós orvos. Szerzőjük nyilvánosan hirdetett ideológiájával ellentétben e tételekben a zene korántsem közöl nagyszabású romantikus tartalmakat; a zeneszerzői egyéniség feloldódik a típusokkal, eszközökkel, technikákkal folytatott játékban. Tagadhatatlan, hogy a zenei szórakozás – divertimento – néha túlságosan hosszúra nyúlik, túlnő az alapötlet belső tartalékain. E hiba nyilván nem független a filmes fogantatástól: a jeleneteket kísérő zenei látomásokból a szerző terjedelmes, klasszikus, vagy talán inkább iskolás szerkezetek alkalmazásával igyekezett szimfonikus formákat –táncokról lévén szó: triós és rondóformákat – kialakítani. Vagyis állóképekké merevítette tételeit, és ezzel elvette a zene spontaneitását.

Két évvel később kidolgozott újabb művében Szabó határozottabb kísérletet tett, hogy az általa is alacsonyabb rendűként értékelt szvitzene külsődlegességből áttörjön a bensőségesebb, egyben nagyobb szabású formálás tartományába. Ennek jele, hogy Emlékeztetőjét az alcím büszkén a szimfónia műfajába sorolja. A műfaj ilyetén meghatározását részben bizonyára az 1952-ben, a mű közrebocsátásának évében uralkodó zenepolitikai hangulat indokolta: ha már nagyszabású szimfonikus formák, a romantikus, programatikus tartalmak meghódítását követelte a magyar zeneszerzők közösségétől, Szabó nem tehette meg, hogy ő maga kitérjen a kor állítólagos parancsa elől. Kötelességének érezte, hogy példát mutasson, és filmzenei alapanyagait a programszimfónia autonóm közlésmódjának szintjére emelje. Annál inkább igyekeznie kellett a tartalmilag és formailag megfelelőképp súlyos, jelentős zenekari mű közreadásával, mert tudomása lehetett róla, hogy a divertimentóellenes támadás prominens célpontja, Járdányi Pál nagy szimfonikus művön, a Vörösmarty-szimfónián dolgozik. Így történt, hogy megbírált és bíráló, Járdányi Pál és Szabó Ferenc 1952-ben összetalálkozott a 19. század magyar irodalmát megidéző programszimfónia jegyében. Mi több, összetalálkozott szerkesztési elvekben is. Mindkét mű öttételes formát alakít ki, és mint Járdányinál, a formaterv Szabó esetében is bizonyos kételyeket ébreszt a mű szimfónia voltát illetően, legalábbis a műfajnak abban a klasszikus-romantikus értelmezésében, amire a korabeli hivatalos esztétika minduntalan hivatkozott. A kései Bartóknál is ott állott a háttérben az öttételes forma divertimento- és szvitmintája – a Concerto az ifjúkori Első szvit szimmetrikus szerkezetét idézte fel. Nem nehéz felfedeznünk a szvitvonásokat az Emlékeztető-szimfóniában sem: a forma a Lúdas Matyi zsánerdramaturgiáját sűríti olyan módon, hogy az ottani hét tételt ötre redukálja, s a korábbi zenei képsorozat három, scherzo- és táncjellegű középtételét egyetlen, nagyobb szabású tétellel helyettesíti: Lázadók. Igaz, a Lázadók gyors tempója őriz valamit a scherzo jellegéből, de kétségtelen, hogy az Emlékeztető e tétellel határozottan elkanyarodik a Lúdas Matyi cselekményvezetésétől és zenei dramaturgiájától. E tétel lázas zenéjén nagyon erősen érezni a szovjet szimfonizmus pátoszának lenyomatát. Az alapanyagot a kidolgozás mechani-

kus, de hatásos technikája eredményesen nagyítja fel, úgyhogy ezáltal a mű valóban a neoromantikus programszimfónia monumentális – némileg nagyzoló – távlatába kerül. E formai-tartalmi súlyosbodásban a szovjet minták mellett a Mikszáth-regény és az annak alapján készült film modern, a Szabó-féle mesevilágba alig-alig bekényszeríthető konfliktusai is közrejátszhattak.

Az Emlékeztető partitúrájában már a harmadik tétel előtt is árulkodik néhány figyelemre méltó vonás a szimfonikus ambíciókról. Mindjárt az első tétel bevezetésének első ütemeiben késő romantikus, rejtélyes hangzástorony épül föl, amely kvartokat és terceket halmoz egymásra; a rendkívüli zenei alakzat a zenei-drámai helyzet személyességét, átérzett voltát érzékelteti. Ám e személyesség egyidejűleg a nyilvánosságot is keresi, nem véletlenül szólal meg a téma a rézfúvókon. Az Emlékeztető szimfónia kezdete tehát Szabó kettős, befelé fordulásra hajlamos, másfelől pártosan extravertált lényének monogramja lehetne. Sajnos, a tétel főrésze – Úri vadászat – ahelyett, hogy szimfonikusan feldolgozná és kibontaná a bevezetőben előre jelzett konfliktust, visszacsúszik a külsőséges illusztrációba; a politikai kényszerképzetek erősebbnek bizonyulnak a szimfonikus koncepciónál.

Általánosságban szólva kevés olyan helyet találunk Szabó Ferenc biztos kézzel megformált, erős tónusokkal kiszínezett, alakzatokkal, kellékekkel, típusokkal berendezett zenei világában, ahol a zenei *tárgyak* körvonalai ne lennének túl éles vonásokkal körülhatárolva, nagyjából úgy, mint a korabeli, romantikus fotórealista stílusban alkotó festők, például Ék Sándor vásznain. Egyértelmű típusait a zeneszerző erős formai és tartalmi leegyszerűsítéssel kezeli, úgyhogy a drámainak szánt tartalmak súlyukat, mélységüket vesztik, a folyamat állóképekre bomlik, a tragikus látvány olajnyomattá merevedik. Vegyük példaként a verbunkos típusát. Politikai ideológián alapuló divatjáról többször esett már szó. E divat elindításában Szabó tevékeny részt vállalt. Az ideológus-komponista a magyar forradalmi nagyromantika letéteményesének tekintette a verbunkost, és annak hősi ritmusát és lovagias hangvételét hívta segítségül a szocialista életérzés pátoszának kifejezéséhez. Mindkét, ötvenes évek elején összeállított zenekari sorozatába beillesztett egy-egy nagylélegzetű verbunkostételt. A Lúdas Matyiban nem is adott más címet a negyedik helyen álló katonatáncnak, mint a műfaj-meghatározást: Verbunkos. Hangja sötétebb, ritmusa merevebb, mint a kodályi minta, valami olyan feszültség, fémes keménység csendül meg benne újra meg újra, ami máshonnan érkezik, nem a magyar hagyományból: mint Szabó zenekari műveiben sokszor, e tételben is a szovjet-orosz neoromantika szelleme kísért. Lassú verbunkos ritmusban bontakozik ki az Emlékeztető negyedik tétele is – gyászinduló, mely a Temetés címet viseli. Vagyis a Lúdas Matyi alapjában problémátlan tánctételével ellentétben a verbunkostípusnak itt önmagán túlmutató, nagyobb szabású tartalmat kellene sugallnia. Ez az átlényegítés nem sikerül maradéktalanul. Igaz, a gyászinduló hagyományos pontozott ritmusa és a verbunkos ritmikája között rokonság áll fenn, és az is igaz, hogy Liszt a Funerailles elemi erejű gyászlátomását a jellegzetes magyar ritmusból bontja ki. De Szabó Ferenc túlságosan szó szerint veszi a nemzeti táncot, talán a szovjet intonációelmélet szellemében, vagyis azért, hogy eredeti hangvétele felismerhető maradjon. Az eredmény: a tánczenei fordulatok átütnek a gyászinduló ünnepélyességén, és a temetési menet cigánysiratóba fordul. Kimondhatjuk: az Emlékeztető gyászinduló tétele kevéssé sikerült kísérlet a nemzeti-romantikus szimfonikus nyelv megújítására a szocialista realizmus/forradalmi romantika jegyében.

További párhuzamos zsánerekre ismerünk a szvit, illetve a szimfónia második helyen álló lassú tételeiben. Rokonságot sejtetnek a Szabó Ferenc alacsonyan szárnyaló költői stílusában fogalmazott címek: Jobbágysors, a deres, illetve Az eltiprottak szomorúsága. A kor ismerői joggal kérdezhetik, a kulákhajsza, a beszolgáltatás éveiben kinek a sorsa iránt nyilvánítják részvétüket a tételcímek: a falu új elnyomottjaival éreznek-e együtt, vagy a múlt paraszti szenvedésein keseregnek? A megrögzött kommunista szerző esetében a kérdés fel sem merülhet: Szabó zenéje nem a jelen embereinek valós szenvedéseiről, hanem a múlt politikai sztereotípiáiról elmélkedik. Ennek megfelelően a Lúdas Matyi szvit második tételét vajmi kevéssé fűtik szociális indulatok; a tétel gyermekdalként is közismert népdalt dolgoz fel, mely legfeljebb szép melankóliát sugároz, nem a deresre húzott hős osztályharcos érzelmeit. Hasonló szentimentális forrásból merít a párdarab, az Emlékeztető második tételének kifejezésmódja. A dallamfordulatok érzelgőssége és a könnyes harmóniakészlet arra vallanak, hogy a komponista a filmbéli cselekmény privát fájdalmainak zenei lenyomatát kísérli meg szélesvásznú történelmi-társadalmi freskóvá felnövelni a vitathatatlanul nagyvonalú, egyszerűségében meggyőző formaépítéssel.

Panaszdal és verbunkos temetés után az Emlékeztető-szimfónia rejtett cselekménye visszatalál a Lúdas Matyi finálejának mesebeli bizonyosságához: a finálé zenéje a keringő triviális álomvilágába menekül. A tétel címe szerint Ifjú szerelmesekről szól, ám az ő remélt boldogságukon túl e keringőzenében bizonyára a társadalom rózsaszínű jövőjébe vetett bizalom is meg kíván nyilatkozni, ahogy azt a szocialista optimizmus kötelező érvénnyel előírta. Szabó Ferencnek az ötvenes évtized első felében komponált három nagyszabású művét már a kortársak némelyike triptichonnak, hármas ikonnak nevezte. Az ortodox ikon a hit tárgyának eszményített megjelenítésével formálja a hívek lelki tartalmait, s ezzel második, transzcendens valóságot hoz létre tudatukban. A komponista bizonyára valami ilyesmire törekedett a keringő-tételben, azonban szimfóniazáró zenéje csak elmosódottan vetíti lelki szemhatárunkra e másik, eljövendő, vidám valóság képét. Úgy is mondhatjuk, a zeneszerző Szabó az Emlékeztető utolsó tételében cserbenhagyja a zenepolitikus Szabót.

*

Életművének következő nagyszabású darabjában Szabó Ferenc kilépett a tisztán zenekari műfajok köréből. Mint a keresztétika parancsának egy személyben megfogalmazója és hű követője, Szabó vokális szöveges darabot helyezett zárókőként politikai-zenei hitvallásainak hármasívű emlékművére. Föltámadott a tenger oratóriumát 1955 tavaszán mutatták be a Magyar Rádió ének- és zenekarának az 1945-ös történelmi fordulóra emlékező hangversenysorozatán, a szerző politikai és zenei rangjának, valamint a műfaj igényének kijáró figyelem közepette. A megkülönböztetett érdeklődést jelezte, hogy Szabolcsi Bence 1955. július 3-án a Szabad Népben közzétett programcikkét részben Szabó Ferenc oratóriuma értékelésének szentelte, míg a cikk másik felében Szervánszky Endre József Attila Concertóját elemezte. A két szerző és mű összekapcsolásában nyilvánvalóan a jószolgálat szándéka vezette Szabolcsi tollát. A reformista Szervánszky és a sztálinista Szabó között akkoriban már nyílt ellentét feszült, ezt kísérelte meg áthidalni a zenetörténész jellegzetes egybelátó tekintete, kiemelve a különbségek, sőt ellentétek mögött rejlő egységet. Válasszuk Szabó Ferenc oratóriumának megismeréséhez első kalauzul Szabolcsi Bencét. Idézzük az 1955-ben létező legnagyobb nyilvánosság elé tárt veretes szövegét!

> Kettőjük [Szervánszky és Szabó] közül Szabó tett határozottabb lépést a harmonikus egész, a drámai teljesség felé. Legfőbb inspirálója kétségkívül Kodály művészete volt, s ezt természetesen nemcsak külső tanítványi kapcsolat, hanem belső rokonhajlam szabta meg így: vonzalma a nemesen összefoglaló formához és bizalma a szélesen áradó, humánus dallamban, mely az élet nagy kérdéseit sűríti és hordozza, kimondja és felemeli a szépség magaslatára.

Szabolcsi Bence a szélesen áradó dallamban látta Szabó Ferenc legfőbb – egyébként a szovjet zeneideológiából kölcsönzött – zeneszerzői ideálját. Joggal: a Föltámadott a tenger nyitókórusának háromnegyedes ütemben hömpölygő, Berlioz Requiemjének Lacrymosájára és Brahms Német requiemjének „Denn alles Fleisch" tételére emlékeztető, romantikus-patetikus tengerhullám- és tömegvonulás-zenéjét az ötvenes évek magyar termésének egyik legáltalánosabban ismert, sokak fülében ma is visszacsengő dallamaként könyvelhetjük el. Mielőtt e koncerttermen messze túlmutató, széles körű ismertség okát s eredetét magyaráznánk, lássuk a nyolc-, illetve az első tétel visszatérésével együtt kilenctételes, közel egyórás mű teljes panorámáját. Tekintetünket továbbra is Szabolcsi Bence vezeti, habár az újságcikkbelieknél kevésbé végérvényesre csiszolt szavakkal. Stílusbeli pongyolaságokon ne lepődjünk meg: a következőket a jegyzőkönyvből idézzük, amelyet 1955 áprilisában vettek fel a Magyar Zeneművészek Szövetsége zeneszerzői szakosztályának plenáris ülésén, a Föltámadott a tenger vitáján. Szabolcsi Bence mellett a magyar zeneszerzés néhány jelentős alakja szólt hozzá; szavaikból jól tudunk következtetni az oratórium általánosan nagy hatására, ugyanakkor pontosan érzékeljük mindazon súlyos problémákat is, amelyekkel a mű szembesítette a kor- és kartársakat. Szabó oratóriumának hiteles értékeléséhez ma is alig kell többet tennünk, mint néhány adalékkal kiegészíteni és megvilágítani a kortársak észrevételeit. Szabolcsi az oratórium költői programját a vitaülésen a következő vezérmondatokban rögzítette:

> A mű felépítése a következő. Viharral kezdődik, valami új kezdődik, ez 1848. A második, az átvezető tétel tartalma az, hogy a szabadság az egyes emberek lelkében mint sejtelem hogyan él. A harmadik tétel azt ábrázolja, ahogyan a nép megmozdul a szabadság első érintésére. A negyedik tétel tartalma, ahogyan a szabadság átformálja az országot és ahogyan az emberek örülnek. Az ötödik tétel: a szabadság megpróbáltatásai – a szabadságért ha kell, vérezni is kell. A mű bebizonyítja, hogy bele kell halni, azonban élet és felemelkedés a halál. A hatodik tétel a halálból való kibontakozás, amikor elindul a nép a szabadság felé. A hetedik tétel: felesküvés a szabadságra. amiért harcol a nép. A nyolcadik tétel: halálos küzdelem, mely a költő számára tragikusan végződött Segesváron, azonban a költői igazságosság szerint a mű nem fejeződhet be tragikusan. Ezért kell az első tételnek teljes súlyával visszatérnie és a viharzenének súlyosabban hangzania. Ezért érzi monumentálisnak a művet.

A vita zárszavában a napi politikai ideológiának szívvel-lélekkel elkötelezett zeneszerző fenntartásokkal bár, de egyetértett műve programjának Szabolcsi-féle összefoglalásával: „talán csak abban nem ért egyet Szabolcsi Bencével, hogy a mondanivalót 1848–49-re vonatkoztatja. Ő maga ugyanis igyekezett művében a mai tömegek forradalmi érzéseit kifejezni." Amire Szabó itt célzott, a tömegek forradalmi érzései, az nem lehetett más, csakis a pártja által meghirdetett hivatalos rendszerforradalom. A szerző önértelmezé-

sén kívül alig hangzott el a vitában utalás a politikai és esztétikai jelenre. Szocialista realizmust egyedül Kelen Hugó emlegetett, aki, ahogy mondani szokás, lemaradt egy brosúrával. Általános értelemben vett, korhoz nem kötött forradalmiságról, hazaszeretetről több szó esett, s még több ezekkel kapcsolatban a pátoszról, ami a darabban lépten-nyomon megnyilvánul, sőt túlteng. De ezeket az elemeket is kizárólag zenei hangvételként, intonációként citálta a jelenlévők többsége. Akár tetszett Szabó Ferencnek, akár nem, a vita zenei tényekről s nem politikai szándékokról folyt: a szakma immár nem fogadta el a politikai esztétika alapérvét, hogy a cél szentesíti az eszközt, a politikai mondanivaló a zenei megoldást.

Szabó oratóriumának értékelvű zenei és tartalmi elemzését Járdányi Pál végezte el valamivel később, a Zeneművészek Szövetségének plenáris vitáján. Míg Szabolcsi tartalomismertetéséből Szabó szándékaira következtethettünk, Járdányi szavaiból a mű valósága – eredményei és hiányosságai – bontakoztak ki. Tételről tételre haladva vizsgálta zenei forma és tartalom viszonyát a ciklusban; megállapításai az esztétikai véleményen túl kimondatlan, de félreérthetetlen erkölcsi következtetéseket is tartalmaztak. Járdányi a műnek az imponáló nyitótétel után következő blokkjáról kevés dicsérő szót ejtett, sőt, a harmadik tételt erős kritikával illette:

> A Huszárgyerek verbunkos tétel megjelenését szintén nem érzi elég szükségszerűnek. Nincs az az érzése, hogy a mottó tétel és a rövid invokáció után most egy ilyen, hangjában mondanivalójában súlytalan tételnek kell következnie. [...] Azonkívül, bár egészen másképp hangos mint az első tétel, másként patetikus, mégis a páthosz, a nagy gesztusok valahogy túl közel vannak az első tételhez, hogy frissen tartsák az embert. Triórésze nem tetszett, nem érzi méltónak Szabó hangvételéhez és az egész mű komoly igényességéhez. A verbunkos tételben a szándék, a tudatos akarat valaminek a kifejezésére, a tudatos megfontolás volt az erősebb a hang megteremtésében, mintsem a legmélyebb érzés követése.

Hogy a verbunkos-tétel idegen testként áll a kórusműben, az a benne felhasznált zenei anyagból is következik. Szabó ugyanis, mint Járdányi is említette, a tételben a Huszárgyerek, huszárgyerek kezdetű, jól ismert negyvennyolcas táncdal-induló dallamára húzta rá Petőfi versét: Ismét magyar lett a magyar. Vagyis kétszeres értelemben is azt az eljárását alkalmazza a középkor és reneszánsz zenéjének, amit a zenetudomány kontrafaktúrának nevez: ismert dallamhoz nem új szöveget írt – mint a régi költők az ad notam eljárásban –, hanem az ismert dallamra ismert szöveget erőltetett rá. Ezenközben módosította a Petőfi-vers szakaszainak sorrendjét, sőt itt-ott apróbb átalakításokat eszközölt szövegében is. Utóbbiról, Petőfi szavainak módosításáról nem beszélt Járdányi. Mint népzenekutató, Bartók és Kodály rendíthetetlen követője, annál nyomatékosabban felhánytorgatta a Verbunkos tételről szólva, „hogy megváltoztatja a népdal végét, a moll helyett c dúrban zárja le. Ezt így nem tudja elfogadni."

A harmadik tételhez a hatodik illeszkedik párdarabként, toborzóhoz induló. Járdányi szavait idézzük: „A tételért nem lelkesedik, de helyén érzi, a formai koncepció is sikerült, könnyebb induló a gyászhang után." Mihály András – aki Járdányival egyetértve a Verbunkost is kifogásolta – kevésbé volt elnéző. „A másik tétel, amit nem érez eléggé meggyőzőnek, az induló tétel. A szöveggel nem áll eléggé össze. Biblikusabbnak érzi a szöveg alapján, hogy »Bizony mondom, hogy győz most a magyar«." Mihály nem tért ki

rá, hogy az idézett kezdő sorú vers első hat sora után a tétel középrészében egy másik 1849-es Petőfi-vers részletét alkalmazza Szabó Ferenc: Az erdélyi hadsereg. Azt sem említette, hogy nem csupán hangvételbeli ellentmondást érezni versszöveg és zene között: Petőfi szavaival ebben a tételben különösen érzéketlenül bánik a zeneszerző, tördeli-aprózza a sorokat, mintha meglévő dallamhoz alkalmazná őket. Valóban erről is van szó; könnyen felismerjük az indulódallam eredetét: az első tétel föltámadt tengerének melódiája variálódik itt, az menetel pattogó ritmusban. E példán különösen jól megfigyelhetjük, amit Szabolcsi megfigyelt fentebb idézett cikkében: Szabó a romantikus egytémájúság kompozíciós elvét alkalmazza az oratóriumban. Maga a szerző ezt a következőképpen fejtette ki a Zeneművész Szövetség vitáján: „A zene minden tétele másmás világ, mégis hasonlít az egészhez. A témák visszatérése fogja össze az egész művet. A 6. tétel főtémája az 1. tétel forradalmi dallamának változata."

Visszhangzik az első tétel, a tengerháborgás dallamának emléke a központi zeneképben is: „Jött a halál". Valamennyi elemző e nagyszabású tételben látta a mű csúcspontját. Járdányi szerint „a gyászzene a műnek egyik legértékesebb része. Ez az a tétel, ahol a legmélyebben és legigazabban nyilatkozott meg Szabó Ferenc művészete." A tétel barokkos-szekvenciás passacagliaként indul, nagyszabású zenekari résszel, s a zenekari szövedék mindvégig főszerepet visz a látomásos haláltáncjelenetben, amely – mint Járdányi is megállapította – valójában többtémás, komplex szonátaformát mintáz, kidolgozási szakaszában nagy hatású fugatóval.

Szabó Ferenc költői programjában az utolsó szó nem lehetett a halálé és gyászé. Az ötödik tétellel csupán az oratórium teljes terjedelmének feléig érkeztünk. Ezután következik– bizony tagadhatatlan antiklimaxként, hangulati és tartalmi esésként – a már említett harci induló, majd a „Csatadal" mint nyolcadik tétel, végül pedig az első tétel visszatérése, amivel a szerző a kompozíciót lekerekíti és megkoronázza. Vagyis a gyászba, halálba hanyatló első rész után az azonos terjedelmű második rész visszavezet az életbe, forradalomba, győzelembe. Szabó maga azt mondta: „az egész mű dramatikai fejlődése az, hogy mindig öntudatosabbak lesznek a tételek." Vagyis a típusok ismétlődnek, miközben intenzitásuk növekszik, legalábbis a szerző szándéka szerint. Az elemzők egy része nem érzékelte a növekedést, sőt, Járdányi éppen hogy hiányolta a fokozást a mű befejezésének szerzői elképzeléséből:

> Nagy probléma következik ezután. Azt hiszi, nem egészen meggyőző, ahogyan beletorkollik a Csatadal című tétel az utolsó részbe. Még súlyosabb probléma, hogy az első tétel visszajön, s ha jól emlékszik változtatás nélkül. Ilyen nagyarányú mű végén változtatás nélkül visszahozni azt az egyszerű formát, amely a mű elején megállja a helyét, de itt nem – nem tartja jónak. A mű végét – ha vissza is tér a gondolat – csak sokkal dinamikusabb formában tudná elképzelni. [...] Jellegében az elején reá sokkal jobban hatott, mint a végén. Ha ehhez a szöveghez nyúlna, maga részéről nem így képzelné el. A zene nem a föltámadott nép dühét fejezi ki, hanem tengerszerű hömpölygést. A végén valami mást kíván a mű.

Járdányi nagyon lényeges hiányosságra tapintott rá e megjegyzésével; megérezte és éreztette, hogy a Föltámadott a tengert nem járja át a nagyigényű oratorikus formában elengedhetetlen drámai mozgalmasság, hogy a szerkezet a szerzői szándékkal ellentétben nem valósítja meg a forma sorsszerű fejlődését. Mielőtt rámutatnánk ennek a hiányosságnak okára, a kortársak szemüvegén keresztül pillantsunk rá a kórustételek közé illesztett tenorszólókra. A második tétel, a „Fohász" Járdányi Pálban formai hiányérzetet keltett: „az 1. tétel után az invokáció nagyon szépen indul, de olyan rövid, hogy az arány megzavarja az embert. Érti azt, hogy mit akart a szerző, mégis az egész művön belül aránybillenés vehető észre." A következő tenorszóló a 4. tételben hangzik fel: „Beteljesült a jóslat". Mihály András erre a tételre is gondolt, amikor megjegyezte, az egész műben „túlteng a hármas ritmus. Ez a ritmus, vagy ennek egy bizonyos ugró jellege gyengíti a mű páthoszát." Valóban, a nyitókórus háromnegyedes ütemformulája következetesen és egysíkúan visszatér a későbbi tételekben – mintegy fonákjaként a mű egytémás-variációs szerkesztésének. A tétellel Járdányi sem volt elégedett:

> [a tétel] nem tudja betölteni azt a szerepet, amit Szabó neki szánt. A derű és a felszabadult boldogság állapotát rajzolta meg, azonban olyan eszközhöz nyúlt – különösen a bevezető rész kísérő formulájában – ami nem elég súlyos és nem elég igényes. Ismert és elkopott hangot használt itt.

A negyedik tétellel ellentétben az utolsó szólórészt egybehangzóan dicsérték a bírálók. Járdányi szerint a 7. tétel – „Tied vagyok, tied hazám" – „a mű fő erősségeihez tartozik. Szabó Ferencnek az a lírája szólal meg, amelyet már a Lúdas Matyiból ismer mindenki. Nagyon szép, természetes a melódiarajz." Mihály András megerősítette a Járdányi által mondottakat. Megállapította, hogy Szabó már a Lúdas Matyi előtt elindult a lírai kiteljesedés irányába.

> Szabó Ferenc vonósnégyesében is találkozott már ezzel a lírikus magyaros 3/4-del. Ez a második lírai szólóban egész különösen szép. Különösen meghatotta a műben a majdnem szerelembe átmenő hazaszeretet. Az egyéniség feloldódása hazaszeretetben, amely gyönyörű hangulatot teremt az áriában.

Olvassuk el végezetül, hogyan vélekedtek a kortársak a mű két legérzékenyebb pontjáról: műfaji-formai jellegéről, és a zenének a szöveghez fűződő viszonyáról. Mint első hozzászóló, Járdányi Pál leszögezte, a Föltámadott a tenger nem sorolható a cselekményt, történetet, históriát előadó vagy életképet festő oratórium típusához. Hanem – legalábbis látszatra – a sajátos eszmei terv szerint sorba rakott versek ciklusa adja ki zenei formáját. Járdányi nem kérdezett rá, vajon valóban a versek ihlették-e az oratórium egyes tételeinek hangulatát s egészének formai tervét, holott a mű belső igazsága szempontjából a kérdés perdöntő. Tartózkodása bizonyára tudatos elhatározásból fakadt; nem akarta a vitába belekeverni a mű előtörténetét, csak végső formáját vizsgálta, azt a műalakot, amelyet az egyedüli felelős, a szerző kiadott kezéből, s amely végleges művészi tényként megjelent a kor és az utókor ítélőszéke előtt. E végső, kész alakjában Szabó oratóriumának, mint egymással epikusan össze nem függő költői tételek sorozatának, a zenei logika eszközeivel kellett bizonyítania, hogy szerves művészi egységet alkot. Egyetérthetünk Járdányival, aki szerint ebben az oratóriumtípusban,

[...] amelyben a tételek szövegileg nem függnek össze, a zenei struktúra vonala sokkal érzékenyebb, és megkívánja a szövegtől függetlenül is, hogy a tételek egymás után jól hassanak és szükségszerűen jöjjenek. [...] Ha ezt tartja szem előtt, akkor különösen a mű első részében a tételek egymásutánja nem elégítette ki.

Fenntartásai ellenére Járdányi nem vonta kétségbe a Föltámadott a tenger oratóriummivoltát. Mihály András nem nyilatkozott erről, de kijelentette, „még nem tudja [...] eldönteni, hogy a mű így egészében, mint forma, tényleg a kellő egység és befejezettség hatását fogja-e gyakorolni." Kadosa Pál dicsérően nyilatkozott a nagyszabású alkotásról, de formai szempontból félreérthetetlenül negatív véleményt mondott:

[...] olyan intenzív lírai és drámai erő van a műben, hogy ha az embernek vannak is más elvi elgondolásai, például az oratórium formájával kapcsolatban, ezeket elhallgattatja. [...] A tételek sorozata, mely eszmei mondanivalót fejez ki, elsősorban a hazaszeretet eszméjét, lehet kórus-szvit vagy oratóriumszerűség.

Kadosa ezzel lényegében jól jellemezte a Föltámadott a tenger különös műfaji körvonaltalanságát, csak a kortársak előtt jól ismert okot nem mondta ki. Szabó Ferenc vitazáró nyilatkozata közelebb visz az igazsághoz. Egyetértett Kadosával, bevallotta, maga is sokat gondolkodott rajta, vajon nevezze-e oratóriumnak a Föltámadott a tengert. Lényegében beismerte, hogy amit kidolgozott, az nem oratórium, hanem szvit: „Olyan formát próbált nagy zenekarra megvalósítani, hogy karakterdarabok sorozatából legyen összeállítva a mű." A variációs jelleg, amire ezután hangsúlyosan utalt, a szvitzenéket a barokk óta hagyományos sajátosságként kíséri.

A Föltámadott a tengert alkotó variációs karaktertétel-sorozatban megfigyelhetünk egy oratorikus szempontból erősen kritikus vonást: szöveg és zene viszonyában zavarok mutatkoznak. Járdányi Pál egy megjegyzésével szöveg és zene rossz kapcsolatát mennyiségi oldalról világította meg: „A zenekari részek tengerében aránylag ritkán tűnnek fel az énekkar szigetei." Súlyos problémák merültek fel szöveg és zene illeszkedésében. Erre Szabolcsi nyilvánosság előtt is utalt a Szabad Népbe írt cikkben:

A nagyszabású formáért, az összefoglaló és szárnyaló dallamokért kemény harcot kellett vívnia a zeneszerzőnek; küzdelmet az anyaggal, a keret és az előadó-apparátus nehézségeivel, sokszor magával a szöveggel is, amelyet nem mindjárt s nem mindenütt tudott beleszelídíteni az ihletése nyomán életre kelt dallamszövetbe.

Mások sokkal nyíltabban fogalmaztak. Mihály András kifejtette,

[...] ennél a műnél a prozódia sok kívánnivalót hagy maga után. Egyszerűen az az érzése, hogy sok esetben a zene után húzódott rá a szöveg. Az alapvető a zenei gondolat volt és nem az, hogy a szerzőt a szöveg inspirálta volna dallami tekintetben. Nem tudja másképp elképzelni, hogy sok helyen olyan egészségtelen prozódiai megoldások jutottak volna érvényre ilyen kiváló zeneszerzőnél. Döntően szép, patetikus részeknél egy helytelenül hangzó szó kiveri a hallgatót a ritmusból.

Szabolcsi, kompromisszumra hajlón, s a Szabó-mű iránti őszinte rokonszenvtől indíttatva, a szövetségi vita során Petőfi szavainak hozzáalkalmazását javasolta Szabó dallamaihoz. Jelenvolt tanúk évtizedek múlva is megbotránkozva emlegették e szentségtörő ötletet. Szelényi István helyesen fejtette ki válaszában, az átigazítás sem segített volna: Szabó zenéje és Petőfi szavai nem egyszerű prozódiai hibák miatt nem illeszkednek egymáshoz megfelelően: „A versszöveg belső ritmusa nem egyeztethető össze Szabó zenéjével." Hogy miből fakadt szöveg és zene belső diszharmóniája, arra egyedül Szabó Ferenc utalt következő mondatával: „Igyekezett a zenéhez Petőfi által megírt, felhasználható szövegeket alkalmazni."

Egyértelmű vallomás: az „oratórium" nem a szöveg megzenésítése, hanem a zene megszövegezése útján keletkezett, némiképp abban a szellemben, ahogy a 19. század megszövegezte Beethoven szimfóniáit, csak éppen azzal a (kardinális) különbséggel, hogy Szabó nem új szöveget íratott meglévő zenekari tételeire, hanem „Petőfi által megírt" szövegeket tört kerékbe. Az oratóriumot bíráló kortársak tapintatos módon nem szóltak a szövetségi vitaülésen arról, amit mindenki tudott: a sokrészes mű eredetileg kísérőzeneként funkcionált Nádasdy Kálmán Föltámadott a tenger című filmeposzában. A forradalmi romantika szellemében fogant film a megszokottnál sokkal nagyobb, drámai szerepet szánt a zenének. E sajátosságára kettős, egymással összefüggő magyarázatot találunk. Nádasdy elsődleges működési területe nem a film, hanem az opera volt; valószínűleg ezért is bízták meg e film rendezésével, amely a szovjet hazafias filmromantika melodramatikus mintáit követte. Nádasdy alkotásában magában is szerepel kóruszene – a „Föltámadott a tenger" tétel kantátaként szólal meg benne, Prokofjev Alekszander Nyevszkijének mintája szerint. Tény, hogy ebben a tételben sincs minden rendben a prozódia körül, ami arra vall, hogy Szabó bizonyos fokig közönyös volt a versszel szemben; számára a tenger háromnegyedes hullámzása sokkal fontosabb volt, mint a szövegsorok plasztikus tagolása. Az oratóriumváltozat többi tétele azonban eredetileg nem kórus- vagy szólótételként, hanem programatikus zenekari kísérőzeneként fogalmazódott meg, karaktereit nem Petőfi-versek sugallták, hanem a film helyzetei és alakjai. Egy 1953-as leírás segítségével rekonstruálhatjuk, miféle ábrázoló-kifejező célok szolgálatába szegődtek filmzenei alakjukban a Föltámadott a tenger tételei. A leírást olvasva ráébredünk: az oratóriumváltozat plakátszerűen patetikus vonásai a közvetlen, filmregényi kifejezésmódból fakadnak. Idézzük Várady László szavait az Új Zenei Szemléből:

> A Föltámadott a tenger zenéjének egyik fő ereje az intonáció biztonsága és tömörsége, amely azonnal a helyes irányban befolyásolja a nézőt. Visszatérő motívumok alkalmazásával, a témák karakterbeli elváltoztatásával Szabó zenéje belső összefüggéseket tár fel, és kitűnően jellemzi az új drámai helyzeteket. A film zenei alaphangját a cím vetítése alatt megszólaló kantáta adja meg. A zene Petőfi versének lényegét fogja meg. A háborgó tenger képszerű szimbóluma mögött érezteti a népforradalom mindent elsöprő diadalmas erejét. A filmben a történelmi hősök mellett megjelenik Gyurka, az egyszerű parasztfiú, a film népi hőse. Őszinte, meleg dallam jellemzi őt. [E dallamot az oratórium 7. tételéből ismerjük.] Amikor Gyurka búcsút vesz szüleitől, hogy a felkelőkhöz csatlakozzék, az egyszerűségében megkapó párbeszéd alatt a hegedűk és mélyhegedűk körülölelő nyolcadai fonják át a dallam megfordítását. [Az átdolgozásban a 7. tétel középrészét formálja Szabó ebből az anyagból.] A nagy orosz

realista zeneszerzők furioso témáira emlékeztet annak a jelenetnek a zenéje, amelyben a hazájukért önként harcba vonuló parasztfelkelőket üldözik a nagybirtokos uraik érdekeit szolgáló hajdúk. Ez a téma, mely kitűnően érzékelteti a nép erejét, dallamanyagává válik a csatajeleneteknek, és jelzi a nép egyre növekvő részvételét a szabadságharcban. [Az átdolgozásban a 8. tétel alapanyaga.][2]

Szabó Ferenc zenéjének érzelmi közvetlensége, hangvételeinek magyar és szovjet-orosz újromantikát egyesítő képeskönyvpátosza a maga idején nemcsak a Föltámadott a tenger kedvező szakmai fogadtatását biztosította, de korabeli állítás szerint széles közönségsikert is érlelt számára. Némi malíciával megkockáztathatjuk: a hivatalos és félhivatalos elismerés halványabb lett volna, ha a szerző a zenét abban a műfajban viszi át a hangversenyterembe, amire filmzenei előzményei kijelölték, vagyis ha romantikus zenekari programszvitet ír belőle, a Lúdas Matyi és az Emlékeztető után a harmadikat e nemben. Valójában így alakult volna ki az ötvenes évek elején összeállított soktételes műveinek sorozatából az, aminek Szabolcsi a három darabot titulálta: magyar triptichon. Ám filmzenei alapanyagának a koncertterem számára való átdolgozásakor Szabó Ferenc nem elégedett meg a szerényebb zenekari formával. Hatott rá a politikai esztétika, amit ő maga képviselt legerőszakosabban: hogy kifejezhesse az új kor drámai szellemét, a zenének szöveggel kell társulnia, és meg kell szólaltatnia az éneklő tömegeket. Valóban reménykedett benne, hogy művét tömegek fogják énekelni: „Úgy hangszerelte a művet – mondta az 1955-ös vitán –, hogy húsz év múlva, ha 400 tagú kórus lesz Magyarországon, kitűnően elő lehessen adni. A jelenlegi 30 tagú kórus részére átírni a hangszerelést nem lehet." Lehetséges, hogy maga is tisztában volt egyik-másik zenei alapanyagának szerény zsáner jellegével, és a kórus közreműködésétől várta, hogy biztosítsa azt, amire belső és külső parancsra lázasan törekedett: a monumentalitást. Vállalta ezért a haszonért azt a kompromisszumot, amelyeket a modern korban magára valamit adó zeneszerző nem igen vállal, vagyis, hogy zenéjét fogantatásától idegen szövegekkel ékítse fel; vállalta az ódiumot, hogy a szöveg és zene között ily módon feltáruló résbe vagy szakadékba belehull a zenei kifejezés személyes, szubjektív közvetlensége, amitől valódi nagyságát kapja még a legmonumentálisabb, legforradalmibb, leginkább közösségi zene is.

Történelmi utóhangként fűzzük hozzá: valamivel több mint egy évvel az oratórium bemutatója után Rákosi végleg megbukott, néhány hónappal az után pedig Budapest utcáin valóban feltámadott a népek tengere. Sejtette-e Szabó, hogy 1955-ben a tömegekben valódi forradalmi indulatok érlelődnek, amelyek hamarosan robbanásszerűen leleplezik az előző évek forradalmi ideológiájának álságát? Bizonyára nem. Az oratórium bemutatása idején, néhány hónappal Nagy Imre bukása s a rákosista restauráció után a hithű sztálinisták éppenséggel ismét nyeregben érezhették magukat, a reformerek pedig, mint a kommunizmus évtizedeiben oly sokszor, csalódottan visszahúzódtak. Zenei vezéralakjuk, Szervánszky Endre nem is szólalt meg Szabó Ferenc művének szövetségbeli vitáján; nem akart hangot adni más forrásból ismert, mélységesen elítélő véleményének. Annál mélyebben megrázhatta Szabó Ferencet az 1956-os népfölkelés a kommunista papírforradalom ellen – ha nem is térítette jobb belátásra. Nem az elvtől, csak a korábbi

[2] VÁRADY László, *A Föltámadott a tenger zenéje,* Új Zenei Szemle 4/6 (1953. június), 10–14.

pártvezetés „hibás gyakorlatától" határolódott el; ennek jeleként értelmezhetjük, hogy az oratórium *jelentettjének* kapcsolatát igyekezett elszakítani a közelmúlttól, biztonságosnak vélt távolságra visszafelé tolni az időben. Jellemző módon ekkor sem a valódi népforradalmat választotta ki a történelemből mint allegorikus művének témáját vagy címzettjét: a Föltámadott a tenger 1959-ben kiadott partitúráját A Magyar Tanácsköztársaság halhatatlan emlékének ajánlotta. 1848 eszméjének és valóságának ezt a mondhatni botrányos fumigálását csak egyképp lehet értelmezni: az 1950-es évek második felében, a szocialista rezsim kínos-véres restaurációja közben az uralkodó párt hű katonája semmitől sem félt annyira, mint a tenger föltámadásától, a ténylegesen megmozduló nép haragjától.

SZERVÁNSZKY ENDRE
CONCERTO JÓZSEF ATTILA EMLÉKÉRE

Szabolcsi Bence ritkán kirándult a zenei zsurnalizmus területére; ha megtette, az többnyire az alkalom, a tárgy rendkívüli voltát, olykor közvetve vagy közvetlenül a pillanatnyi zenei-kulturális helyzet feszültségeit jelezte. Így volt ez 1955. július 3-án a Szabad Népben Két új magyar mű és komoly zenénk állapota címmel megjelentetett publicisztikájában is. A cikkben Szabó Ferenc oratóriumát és Szervánszky Endre nagyzenekari Concertóját tárgyalta, egy-egy azon frissiben bemutatott művét annak a két élvonalbeli zeneszerzőnek, akik ha nem is irányították, de személyükben képviselték a zeneélet akkor már egymással nyíltan szembefordult két csoportosulását: a sztálinista-rákosista keményvonalasok Szabóra, a „létező szocializmusból" (talán még nem a szocializmus létezéséből) kiábrándult reformisták Szervánszkyra vetették vigyázó szemüket. Mielőtt a maga rejtjeles módján belefogott volna a két mű ismertetésébe, Szabolcsi képet rajzolt arról, amit a korra jellemző grammatikával többes szám első személyben „komoly zenénk állapotá"-nak nevezett. Tolla hírt adott a megrázkódtatásról, ami a Nagy Imre nevével fémjelzett óvatos politikai reformot és a gazdaság racionalizálásának (vulgo: racizás) kísérletét követően érte a szocialista realizmus mibenlétéről folytatott végtelen és terméketlen viták elefántcsonttornyába zárkózott zeneszerzőket:

> A legutóbbi hetekben kemény szavak hangzottak el arról, hogy a mai magyar zeneszerzés csak langyos operettek, balett parádék és könnyű bohózatok cukros vizével szolgálja ki a nagyközönség szórakozó kedvét; ami sikere van, ennek köszönheti. Sietünk a cáfolattal: nem így van: [...] igen komoly, megalkuvást nem ismerő művek is széleskörű közönségsikert aratnak. Nem hallgatjuk azonban el, hogy komoly zenénk hangjának bizonyos elsötétülése és megkeseredése egyenes arányban áll a könnyű múzsa diadalmenetének növekvő lármájával. Ami természetes is, hiszen súlyosabb veretű tehetségeink akárhányszor úgy érezhetik, hogy a mai élet emberi, nemzeti, társadalmi problémáinak jelentős részét operettmókává és táncos revüvé stilizálta néhány könnyű kezű művésztársunk bevált ügyessége, nekik a mondanivaló nehezebbje és hálátlanabbja maradt s ők épp ezért hajlamosak rá, hogy csalódottan visszavonuljanak a maguk választotta szigorú menedékbe.

Az operett- és nótahullám az 1955-ös nyáron nem azon frissiben tört föl ismeretlen mélységekből, és fenyegette elnyeléssel a komolyzene addig vélt biztonságban lebegő bárkáját. Heveny sztálinista átnevelési kísérletek, a tömegdal, csasztuska és szocialista tánczene csődje után már 1952-ban megkezdődött a hagyományos szórakoztató műfajok visszatérése jogaikba. A folyamat felgyorsult az után, hogy 1953 nyarán Nagy Imre meghirdette az új kormányprogramot, s vele a művelődéspolitika liberalizálását. Igaz, hogy Nagy Imre 1955 márciusában megbukott, és a politikai hatalmat ismét a Rákosi-klikk ragadta magához, de a restaurációs kísérlet irányítói valamennyit okultak a történtekből,

s immár nem Honthy Hanna és Németh Marika fellépésében látták a hatalmi pozícióikat fenyegető legfőbb veszélyt. Az operett- és nótahullám 1955-ben csúcspontjára hágott, és korabeli források alapján megerősíthetjük Szabolcsi szavait: az úgynevezett komolyzeneszerzők kedélyének elborulásához erősen hozzájárult a könnyűzene közönségsikere és szerzőinek magas jövedelme. A klasszikus zene komponistái, akiket a párt az elmúlt hat évben előbb a népiesség és közérthetőség, azután a magas eszmeiség, végül a nemzet-hősi forradalmi romantika ideológia darálóin hajtott át, azzal hitegetve őket, hogy az éppen aktuális irányzatok a nép szívének közepébe plántálják művészetüket, most egyre fokozódó ingerültséggel figyelték, hogyan virul ki újra a századfordulós operett- és nótadivat, s hogyan kerülnek süllyesztőbe az ő örökkévalóságnak írott szocialista kantátáik és szimfóniáik.

Eltérő hitet valló zeneszerzőcsoportok haragja és elkeseredése mondhatni azonos erővel tört ki, de nem egy és ugyanazon tárgyra irányult. A kérdés, amit „komolyzenénk állapotával" kapcsolatban mindkét oldalon felvetettek, röviden szólva, abban állt: ki az áruló, és mikor történet az árulás? A sztálinisták szerint Nagy Imre kormányprogramja árulta el a szocialista művészetirányításnak az előző évtized végén Zsdanov által megfogalmazott magasrendű célkitűzéseit és korszakos eredményeit, míg a reformisták szerint éppen a sztálinisták követték el az eredendő bűnt azzal, hogy a művészeket az 1948-as szovjet zenei párthatározat elfogadására, a művészi szabadság és felelősségtudat feladására kényszerítették. Utóbbiak az 1949/1950-es önárulás legszégyenteljesebb mozzanatának Bartók megtagadását érezték; mélységesen restellték, hogy nyilvános tiltakozás nélkül kellett tűrniük, amikor indexre tették a mester avantgarde műveit, amelyekből a kommunista ideológia az imperializmus dekadenciájának kénköves bűzét érezte kipárologni. A párt sztálinista szárnyának zászlaját az 1953 és 1956 között lefolytatott zenei belharcokban Szabó Ferenc hordozta igazhitű rendíthetetlenséggel. A zenészek pártos körén belül a másik félhez, a reformistákhoz csatlakozott az egykori sztálinista Mihály András; neki azonban épp elég korábbi művészetpolitikai vétségért kellett vezekelnie, és zeneszerzői formátumát is vitatták, ezért nem állhatott a békétlenek élére. Ott az akkor férfikora delén járó zeneszerző-nemzedék egyik vezéralakjának, Szervánszky Endrének volt fenntartva a hely. Szervánszky és Szabó politikai ellentétére több korabeli dokumentum utal. 1956-os belső pártjelentésben olvashatjuk: 1956 áprilisában a magyar zene harmadik ünnepi hetén lezajlott vitában számos hozzászóló kifejtette, hogy „a Zeneművész Szövetség belső helyzetét Szabó Ferenc és Szervánszky Endre ellentéte határozza meg, s a zenei életében mást sem látni, mint e két elvtárs, vagy két irányzat harcát".

Homályos utalásokon túl a „két elvtárs", a két irányzat harcáról kevés hír szivárgott ki a szélesebb nyilvánosságba. Magyarázatot nem kell soká keresnünk. Ismerjük a kommunisták páni félelmét attól, hogy a párt belső vitái nyilvánosságra kerüljenek, és azt is megtapasztalhattuk, hogy e titkosítási hajlamban sajátos módon azok is osztoznak, akik a belső fórumokon nyíltan ellentmondanak a hivatalos álláspontnak. Jó ideig Szervánszky Endre sem igyekezett a nyilvánosság elé vinni a sztálinista szárny álláspontjával homlokegyenest szembeszegülő véleményét. De ha akarta volna, sem tehette volna meg egykönnyen. A sztálinisták megszállva tartották a nyilvánosság akkori fórumait, s a reform hívei csak lassan hódítottak meg sajtópozíciókat. 1956 nyarának forradalmasodó légkörében aztán Szervánszky erőteljes érvei is nyilvánosságot kaphattak az Irodalmi Újság hasábjain. Másik oka a hosszan tartó némaságnak belső természetű volt. Szervánszky, a nagy

bartókiánus, a Rajk-körhöz tartozó értelmiségi kommunista saját vallomása szerint hatalmas belső ellenállást leküzdve tudott csak alkalmazkodni a zsdanovi határozat nyomán meghirdetett új zenepolitikához. Az 1940-es évek végétől írott, lelkesen fogadott szocialista realista zenéjét ő maga kevésre értékelte, és visszatekintve „tingli-tanglinak" minősítette (saját kifejezése egy önmarcangoló megnyilatkozásában a Zeneszerző Szövetségben). Amikor Sztálin halála és Nagy Imre fellépése után az első fénysugarak megvilágították a kommunizmus hazugságokkal teli közelmúltját, Szervánszky addigi ellenérzései mély lelki válsággá sűrűsödtek, s a téboly határán járó meghasonlást idéztek elő: „Hagyják őt békében, mert néha az az érzése, hogy megőrül" – kiabálta egy 1955-ös párttaggyűlésen.

E hónapokban a ráció alig kapott szerepet megnyilatkozásaiban, mondandóját alig volt képes artikulálni. De a kiábrándult, kétségbeesett Szervánszkynak megmaradt a kommunikáció legfontosabb eszköze, a zene nyelve. Legmélyebb válságának idején két nagy elődöt hívott segítségül a megszólaláshoz. Az egyik a zaklatott lelkű költő, József Attila, akit a kommunista lélektani nyomás húsz évvel korábban hasonló helyzetbe hozott. A másik Bartók Béla, kinek posztumusz meghurcoltatására Szervánszky égető személyes szégyenérzettel emlékezett vissza. E két példakép lelki irányítása alatt született meg 1954-ben addigi legnagyobb szabású kompozíciója, a Költő születésének 50. évfordulójára emlékező Concerto József Attila emlékére. Szervánszky politikai ellenlábasa, Szabó Ferenc ugyanezen hónapokban dolgozott Föltámadott a tenger oratóriumán; így történhetett, hogy a magyar zeneszerzés – legalábbis a „szövetségi zeneszerzés" – két, kibékíthetetlenül szemben álló táborának vezéralakja pár heti időbeli távolságra mutatta be új művét, a maga zenébe öntött érzelmi-politikai állásfoglalását e forradalomba rohanó években. A kettős bemutató hatása alatt írta Szabolcsi Bence plutarkhoszi „párhuzamos zenekritikáját"; első részében Szabó Ferenc oratóriumát, a másodikban Szervánszky Endre nagyzenekari Concertóját jellemezte. Mégpedig úgy, mint tézist és antitézist; kiélezve a két szerző, a két mű, a két hangvétel közötti ellentétet. Idézzük Szervánszky Concertójának jellemzését:

> Szervánszky Endre műve nem jutott a kibontakozásnak olyan bizonyosságáig, de nem is vágyott erre a megoldó kicsengésre. Az ő ereje másban áll s költői készsége amilyen rokon, olyan ellentétes is Szabóéval. Ő inkább Bartók küzdelmes hangját folytatja, s jellemző, hogy József Attila költészetéből is leginkább ezt a hangot, ezt a lázas mozdulatot ragadta meg. Ő a lázongóbb, a megszállottabb, a vizionálóbb természet; látomásai néha úgy fogják körül, mint a vándort az erdei éjszaka árnyai, mint az álmodót a lidércnyomás. [...] Ám amit [korábbi műveihez képest] elveszített derűben, békében és harmóniában, azt sokszorosan megnyerte szuggesztív erőben – igen kevés olyan átható erejű műve született az új magyar zenének, amilyen az övé. Concertójának épp ezért nem a „derűs", hanem a komor és lázadó tételei hatnak legmeggyőzőbben.

Szabolcsi Bence „a múltat oly nagy erővel idéző földrengés-, tűzvész- és félrevert harangzenékben" ismerte fel Szervánszky legsajátosabb, legegyénibb és legmegrendítőbb hangját. De valóban a múltról beszél-e a zene? A partitúra első lapján a zeneszerző közli a tételek programját adó verseknek azt a néhány sorát, amelyek képzeletét lángra gyújtották. Az első tétel esetében a mottó A Dunánál kezdősorait idézi: „A rakodópart

alsó kövén ültem, néztem, hogy úszik el a dinnyehéj; alig hallottam, sorsomba merülten, hogy fecseg a felszín, hallgat a mély." Fecsegő felszín és hallgató mélység ellentétével József Attila 1936-ban nem az akkori múltat, hanem a jelen állapotát jellemezte; és mikor fecsegett zavarosabban, hangosabban a politikai felszín, mikor hallgatott tanácstalanabbul a társadalmi mélység, mint 1954-ben, a Concerto komponálásának idején? Nem hisszük, hogy éppen Szabolcsi ne tudta, ne érezte volna ezt. Úgy véljük, azzal, hogy Szervánszky zenéjének katasztrófahangulatát a múlt ábrázolásának állította be, menteni akarta, ami menthető – oszlatni a renitens muzsikus feje körül gyülekező pártvihar felhőit. Vagy tán nem is csak annak mai szemmel nézve tragikomikus pártviharnak az előszelét akarta kifogni a vitorlákból, amely hamarosan ki is tört: 1955 végén pártfegyelmivel, kizárás előtti utolsó figyelmeztetéssel rendszabályozták meg Szervánszkyt, aki négy társával együtt aláírta az Írószövetség lázadó memorandumát. Szabolcsi érzékeny belső füllel talán egy másik, nagyobb vihar fenyegetését hallotta ki a zene hangjaiból. Szabó Ferenc oratóriumának – írta –, „a beteljesült forradalom, a népszabadság himnusza áll a középpontjában." Ezzel szemben Szervánszky művének az a tartalma: „hogyan érik meg a népben a forradalom." Kísértetiesen pontos jövendölés: a forradalom érlelődőben volt; nem a múltban, hanem az 1955-ös jelenben.

A József Attila emlékének szentelt Concertót 1955. május 21-én mutatta be a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara Somogyi László vezényletével. Alig több mint három hónap telt el a Fuvolaverseny februári premierje óta, és a tartalmas koncertdarab „enyhültebb és boldogabb" hangjaihoz képest a nagyzenekari mű „szorongása, vad fájdalma és komor felegyenesedése" váratlan újdonságként kellett hogy hasson mindenkire – más kérdés, hogy kire revelációként, kire ostorcsapásként. Szabolcsi Bence védőbeszédszámba menő elemezéséből arra következtethetünk, hogy pártberkekben nyugtalanság, a zeneélet szervilis fórumain pedig bizonytalanság uralkodott el. Jellemző, hogy az Új Zenei Szemle egyszerűen elbliccelte a mű bírálatát; ehelyett hónapokkal annak bemutatója után a Fuvolaversenyről íratott elemzést. Szervánszky 1955 márciusában kapta második Kossuth-díját; a Zeneművész Szövetség által fogalmazott indoklás kiemelte: „új művei a legnemesebb eszközökkel fejezik ki zenei fejlődésünknek azt az irányát, melyet ma zeneszerzőink legjobbjai képviselnek." A Concertóról ilyesmit senki sem állíthatott – Szervánszky körül kihűlőben volt a levegő. Csak ha e körülményeket tekintetbe vesszük, sejtjük meg, milyen szándék irányította Szabolcsi Bence tollát 1955-ös publicisztikájának harmadik szakaszában. Miután bemutatta, sőt kiélezte az ellentétet Szabó és Szervánszky zenéje és világképe között, kísérletet tett, hogy mégiscsak áthidalja különbségeiket, beboltozza a közöttük lévő szakadékot, s egyazon táborba, a lelkiismeret-vezérelte zeneszerzők közé sorolja a két ellenfelet. Az óvó szándék, az intő hang félreismerhetetlen; a selejtes zene, a komoly magyar zeneszerzést elnyeléssel fenyegető operettáradat képének felidézésével Szabolcsi mintha összefogásra szólítana fel, mintha figyelmeztetni akarná a két komponistát és a sorsukért felelős kultúrpolitikusokat: az igazi veszély a komoly zeneszerzés várának falain kívül készülődik, ne süllyedjenek hát áldatlan testvérharcok mocsarába. Hiszen

> Szabó és Szervánszky művészete is, világos és sötét színeiben egyaránt híven ábrázolja a legfontosabbat, ami bennünk és körülöttünk végbemegy: az új születését, egy formálódásában hatalmas korszakot, a mai és a holnapi embert.

Minden további nélkül elismerhetjük, hogy Szabolcsinak bizonyos fokig igaza volt, azokon az általánosságokon túl is, amelyekkel álláspontját alátámasztotta. Szabó Ferenc és Szervánszky Endre egy időben keletkezett nagyszabású műveiben valóban felfedezhetünk rokon törekvéseket. Szabó a Föltámadott a tengerrel fejezte be ötvenes évek eleji triptichonját, amely a 18. századi témájú divertimento-szvittől, a Ludas Matyitól a hősimonumentális művészetig vezette el. Szervánszky életművében tán még gyökeresebb fordulatot hozott a József Attila-hommage. Címe szerint ugyan concerto ez is, mint az egy évvel korábban írt Fuvolaverseny, de míg a korábbi darab mintegy érett utóhangját képviselte az 1948-tól uralkodó népies divertimentizmusnak, a későbbi mű, Bartók Concertójának sugallatát nem tagadva, elérkezett a nagy léptékű, egyes részleteiben expresszionista szimfonikus zene műfajához. Már két évvel korábban eljutott ide Járdányi Pál a Vörösmarty-szimfóniával, és arrafelé igyekezett maga Szabó Ferenc is triptichonjának második darabjával, az Emlékeztető-szimfóniával. Mindhárom mű Bartóktól veszi át az öttételes formát; ezen túlmenően összekapcsolja őket a magyar költészet programszerű felhasználása. Még bizonyos stiláris hasonlóságot is észreveszünk Szabó és Szervánszky partitúrái között, amit részben bizonyára a modellek azonossága magyaráz. Mert többes számban modellekről beszélhetünk: Bartókon kívül a szovjet szimfonikus stílus, elsősorban Sosztakovics hatását ismerhetjük fel.

Mindezen hasonlóságok ellenére Szabó és Szervánszky útja az ötvenes évek közepén végleg elvált, és Szabolcsi Bence politikai és emberi jó szándék sugallta, egybelátó elemzése se fedheti el, hogy az utak elválása éppen a Föltámadott a tengerhez, illetve a József Attila Concertóhoz kapcsolható. Maga Szervánszky nem hagyott kétséget afelől, hogy Szabó álforradalmi irányát követhetetlennek és károsnak tartja. Így nyilatkozott egy 1955 végi pártvitán: „Annak idején odaállt a Ludas Matyi mellé, most azonban nem áll a Föltámadott a tenger mellé, hanem élesen szemben áll vele, mert félti Szabó művészetét." Szabó Ferenc viszont az 1956-os plénum-vitán a nyugati modernizmus követésétől óvta zeneszerző társait. Vajon Szervánszky Endrére utalt ezzel? A József Attila Concerto Szabolcsi által is kiemelt expresszív tételei valóban haladott zenei nyelvet használnak, de avantgarde áttörésről semmiképp sem beszélhetünk. Ez csak néhány évi várakozás, felkészülés után következik be. Ám a mű mégis sajátos belső értékein túlmutató jelentőséggel bírt szerzője életművében. Az ötvenes évek elejének míves, de saját ítélete szerint is csupán korlátozott felelősségű darabjai után a komponista itt vállalkozott ismét arra, hogy a világot minden ideológiai közvetítés nélkül, a saját szemével lássa, a saját érzelmeivel élje és ítélje meg. Az expresszivitás felszabadulása, amit a József Attila Concertóban elért, előfeltétele volt későbbi zeneszerzői felszabadulásának.

*

A Concerto öt tétele fölé Szervánszky zenei műfajok vagy tételtípusok nevét illeszti címként: Fantázia, Scherzo, Elégia, Pastoral, Finale. Értőknek a címek – legalábbis a beszédes első négy – önmagukban is sajátos karaktereket, hangulatokat, állapotokat sugallnak. A címlap és a kottaszöveg közötti lapokon a műfajnevekhez egy-egy József Attila-vers címe járul alcímként: A Dunánál – Medvetánc – Nagyon fáj – Betlehemi királyok – Nem én kiáltok. A Scherzo címadó verse aláhúzza a Bartók-kapcsolatot, amit a mű címe, öttételes felépítése, és egyes tételeinek elnevezése sugall. Németh Andor visszaemlékezése szerint a Medvetáncot a költő a Tíz könnyű zongoradarab utolsójának többszöri

meghallgatása után, a bartóki tétel parafrázisaként írta. A negyedik tétel alcíme a pastoral-zenék ismert karácsonyi kapcsolatára utal, a harmadik tételé kizár minden szentimentálisan *elégikus* hangulatot, az ötödiké pedig leszögezi, hogy a Concerto belső fejlődési vonala nem a bartóki életigenléshez, inkább a berliozi boszorkányszombathoz vezet. Az első tétel, a Fantázia alcíme bizonytalanságot ébreszt a verset nem ismerőben. Mi vár A Dunánál hallgatójára? Romantikus nemzeti tájzene Smetana modorában?

Az alcímekhez a komponista 2–4 soros idézeteket társít. A Scherzo kommentárjául a Medvetánc első szakaszát idézi; itt a költő a líra hagyományos feladatára emlékezve megkísérli rábírni a kerektalpút: „Fordulj a szép lány fele!" Az Elégia akusztikusan kegyetlenül kiélezett mottója – „Ártatlanok, csizmák alatt sikongjatok" – a versből kiszakítva a szélsőséges politikai önkény hallucinatív szimbólumává önállósul. A Betlehemi királyokból az utolsó sorok kerülnek a partitúrába: a sok pásztor muzsikálása és a szoptató anya képe az Elégia sikongó ártatlanjainak fájdalmát hivatott feledtetni. A Finale az apokalipszis, a kinyilatkoztatás képnyelvén figyelmeztet a leírt történések személytől független tárgyiasságára: „Nem én kiáltok, a föld dübörög, vigyázz, vigyázz, mert megőrült a sátán". Látni fogjuk: valamennyi idézet egyértelműen azokat a költői motívumokat emeli ki, amelyekre a pregnánsan kirajzolt zenei karakterek a legközvetlenebbül reflektálnak. Csak a Fantázia mottója hoz zavarba: a tárgyul választott vers első négy sorát idézi jelmondatként, s ezzel ártatlanul bölcselkedő allegóriát ígér felszín és mélység, ember és természet viszonyáról, a vers introitusának könnyedén ironikus, anti-mitologikus tónusában. Mert hát rejtőzhet-e arany a folyó mélyén, amelynek fecsegő felszínén dinnyehéj ringatózik?

Felfigyelünk rá, hogy a zárótétel az 1924-ben megjelent második kötet címadó versének idézetével a legifjabb, avantgardista József Attilához nyúl vissza. E *retour* talán nemcsak a komponista, hanem az egész Szervánszky-kör időszerű elhatározását fejezi ki: a szocreál agymosás után visszatérni az 1920-as évekhez, a modern művészet kamaszosan bátor kiindulópontjához. Feltétel nélküli visszatérésről – pontosabban egy új-avantgarde álláspont elfoglalásáról – azonban több okból sem lehetett szó. Az 1930-as években, mikor Szervánszky és nemzedéktársai zeneszerzőként szocializálódtak, elsődleges mintájukat a magyar mesterek klasszicizmusa szolgáltatta. Ha a komponista eleinte idegenkedve is fogadta az amerikai Bartók romantizáló stílusát, évek múltával fel- és elismerte annak művészi relevanciáját, annál is inkább, minthogy akkori pszichés állapotában ő maga is közérthető és expresszív zenét akart írni. Olyan zenét, amely nem a kommunista oktroj, hanem az egyéni zeneszerzői lelkiismeret parancsának engedelmeskedve szól arról, ami valóban van – a világról és a lélekről –, azoknak, akik valóban vagy remélhetőleg vannak – nem pártaktíváknak, hanem az embereknek, a társadalomnak, a népnek. Másfelől Szervánszky talán attól is tartott, hogy a zaklatott egyéni és társadalmi lelkiállapotok, amelyeknek zenei közvetítésére elszánta magát, a tartalomból átcsapnak a formára. Meg akart maradni a fegyelmezett művészi közlés keretei között, ezért foglalta mondandóját klasszikus alapokon álló szerkezetekbe.

Ez nem jelenti, hogy a Concerto formái hideg, mértani szimmetriákba rendeződnének. A versek verbális-tartalmi dinamikájával analóg módon Szervánszky a tradicionális szerkezetek ismétléseit és visszatéréseit állandó variálással, motivikus továbbfejlesztéssel, tonális szintváltásokkal és új meg új hangszerelési effektusokkal diszkurzív folyamatformákká alakítja. Így még a zsánerhagyományokhoz erősebben kötődő páros számú tételek is kiváltják a haladás, a fejlődés, a célratörés, a pointírozottság érzetét.

A Medvetánc rondót és triós formát kombinál. A rondótéma primitív tánckarakterhez illő román népzenei hangsort (a Lendvai-féle akusztikus skálát) kirajzoló dallama, amit kopogó hangismétlések és siránkozó portamentók hangolnak groteszk jókedvre, az első, e-tonalitású elhangzás után minden megjelenésekor más hangszeres köntösbe öltözik, és végigtáncol a hangnemek egész során. A klasszikus moduláció mellőzésével, ugrásszerűen elért hangnemi szinteket népi hangszeres együttest idéző nyolcad-, illetve negyedértékekben zakatoló ostinatók jelölik ki; szakadatlan lüktetésüket a lappangótól a rikoltozóig változó dinamika és az ütőket, vonósokat és rézfúvókat szellemesen keverő-váltogató hangszerelés tagolja, a zene szín- és ritmusnyelvén mintegy imitálva a vers egyes szakaszait. A költemény refrénes szerkezete inspirálja a motivikus továbbszövés technikáját is. A téma bemutatását követően a makacsul egységes metrika felvető-szálaira Szervánszky egymás után két-három újabb dallamképletet is rádolgoz; ezek az eredetileg exponált téma motívumait szövik-sűrítik tovább. Ugyancsak a főanyagból alakul ki, de kezdetben határozottabban elkülönül a főepizód vagy trió-szakasz táncdallama, amelyet a delikát hangszerelés – az egész műben bőségesen használt hárfák áttetsző hangszíne – és a metrikus lüktetés átszellemítése játékosan és kacéran lírai árnyalatokba burkol: a medve engedelmeskedik a felszólításnak, és a szép lány fele fordul.

A Scherzo mindvégig markáns, nyolcad-dobogással kitöltött kétnegyed ütemben fut. Belátjuk: medvék nem keringőznek, és a tétel karakterét meghatározó balkáni-román tánczene sem ismeri a hármas ütemet. Váratlanabbul ér, hogy a Pastoral háromtagú reprízformájának keretszakasza is páros – négynegyedes – ütemben áll; ezt csak a trióban váltja föl a *tempus perfectum cum prolatione perfecta* modern változata, vagyis a 9/8 ütem. Háromnegyedben mozog a később elemzendő nyitótétel, a Fantázia Adagiója is; egyébként végig uralkodik a robusztus páros metrum: az eddig említetteken túl 2/2 a Fantázia Allegrójában, 4/4 a harmadik és ötödik tételben. A kvadratikus metrum uralmát annál is inkább nevezhetjük – és érezhetjük – kíméletlennek, minthogy az egyenletes dobogást sehol nem lazítják föl a kortársi zenében egyébként előszeretettel alkalmazott ütemváltások, amelyek a periodizálás szintjén aszimmetriát eredményeznének. Mondhatnánk: Szervánszky Concertója a sorssal viaskodik, ezért sem kedve, sem ideje nincs frivol metrikus játékokra – ám éppen a Pastoral cáfolná meg leghatározottabban, ha a ciklust elejétől végig sorsszerűnek minősítenénk. Ez a tragikus főcselekménybe illesztett második, ragyogó E-hangnemben megszólaló intermezzo már első hangjaival rácáfol a mottó keltette várakozásra. Szervánszky nem barokk és romantikus karácsonyi zenékre emlékezve választotta a pasztorál zsánerét, nem a jászolhoz hív, hanem a pásztori jelző tágabb, beethoveni jelentése szerint a természetbe. A tétel kezdetén glisszandószerűen gyors, rapszodikus klarinétfutam tör a magasba, és azonnal elárulja: a három királyok nem Betlehembe tartanak, hanem Pannónia lankás tájain vándorolnak a csillag nyomában. Ereszkedő dallamjárás, mixolíd modus és nyolcadoló vonóskíséret aggály nélkül idézi meg az ártatlanság korát, a magyaros divertimento- és koncert-stílust, amitől a komponista a Fuvolaversenyben sem határolódott el. A tétel Andante tempójú triójában a Concerto egyik legkülönösebb zenei ötletét halljuk: üstdob-triolákkal kísért szaggatott korált. A nagylélegzetű, túlhabzó repríz átszellemült hárfafutamokba torkollik, végül a fuvola és klarinét töredékes, álomba szenderülő dialógusa búcsúztatja el a három királyokat és a tételt, amely a kóda-mozdulattal – mint már a trióbeli korállal – a kései Bartókot idézi meg gyengéd nosztalgiával.

Mindkét scherzo-scherzando tétel a szabadtéri e-tonalitás dúr-jellegű változatát alkalmazza, kvázi-modális színváltásokkal (heptatonia secunda, illetve mixolíd). Kezdet és befejezés az e-tonalitást húzza alá az Elégiában is, vagyis a három belső tételből a komponista nagy, egységes hangnemi blokkot alakít ki. A szélső tételek analízise a *c* (Fantázia), illetve *asz* (Finale) hangnemeket mutatja ki alap- vagy célhangnemként. A három, egymástól nagyterc távolságra lévő, bővített hármashangzatba rendeződő tonális szint a tételeken belül is erőteljes dramaturgiai, sőt talán szimbolikus jelentőséggel bír. A Fantázia paradigmatikus tonális rendjét később elemezzük; ha rejtettebben is, de a nagyterc-rokon hangnemek az Elégiában és a Finaléban is feltűnnek. Az e-mollban induló középtétel bizonytalan motivikájú bevezetése után az első valódi, szívmelengetően lírai-melodikus témát (Lento, Tempo II) *gisz=asz* mollban szólaltatják meg az első hegedűk. Bartóki kromatikájú melodikus és polifon elbonyolódása során tonális körvonalai felhőbe burkolóznak, hogy azután a Tempo III (Andante) kétterces, ugyancsak bartókos motívuma világos hangnemi szekvenciák lépcsőjén emelkedjék a tétel dinamikai csúcspontjának ragyogó C-dúrjáig. A variált visszatérés és kóda E-dúrban cseng ki. A Finale tonális lefolyását a komponista kezdettől kétértelműségbe burkolja azzal, hogy konstruktív hordozóelemmé avatja a szűkített szeptimakkordot; tudjuk, e két egymásba illesztett tritonusból álló *diabolikus* akkord a tonalitás egyik fő ellensége. (Hasonlatosan a bővített hármashangzathoz, amelyet a Concerto nem csak tonális szerkezetmeghatározó eszközként alkalmaz: az Elégia két szólamban dialogizáló Lento-témája a Faust-szimfónia következetességével sorolja egymás után a bővített hármashangzatokat.) Ám a Presto-tételben ismételten feltűnik két jellegzetes, ide-oda forgolódó, szűk hangközöket ismételgető terasszerű motívum is, amelyek többnyire a fúvósok éles hangján szólalnak meg, és önmagukban képesek a tonális sík érzetét kelteni. Ami a hangnemi tervből ilyen körülmények között azonosítható, az megerősíti a korábbiakban leírtakat. A tétel izgalommal telitett első szakasza úgy hat, mintha c-tonalitást készítene elő, ám az unisono vonósokon megszólaló főtéma asz-mollban ágaskodik fel akaratosan. A széles ritmusértékekben kiterülő, helyben forgó hangközszerkezetű második témát kiélvező csúcsponti formaszakasz vége határozott – és baljós – e-mollban csendesül el. Trombita-riadó motívumával köszönt be a kidolgozásszerű középrész, melynek elején a témából az ördög románosnépies tánca fejlődik ki Esz-dúrban, a tétel legvilágosabban azonosítható hangnemében. Ez domináns szintként megerősíteni látszik az asz-tonalitást; a repríz azonban a leghatározottabb c-mollban köszönt be, és csak a kóda kezdetét jelző ördögtánc-téma Asz-dúrja éri el újra több-kevesebb határozottsággal az alaphangnem szintjét.

A tonalitás szervezése az európai műzene primer strukturális eleme, de legfeljebb öntudatlanul érzékeli az a hallgató, aki nem bír abszolút hallással – számára a rejtett hangnemi szerkezetet a motívumok, harmóniák, dinamika, ritmika/metrika, formai tagolás/lefolyás és hangszerelés teszi beszédessé. Hogy e zenei tényezők (ma közkeletű szóhasználattal paraméterek) nem valamiféle iskolás szonáta-elv szerint rendeződnek majd el a Concerto nyitótételében, arra figyelmeztet már a szerző választotta többértelmű, de minden esetben mély értelmű cím is. A fantázia fogalmát a zenében szokásosan műfajnévként értelmezzük, és eleve feltételezzük róla a nagyfokú formai szabadságot, a felszínen rapszodikusnak mutatkozó tempó-, hangnem-, dinamika- és karakterváltásokat, amelyek révén a zene spontán módon, korlátok nélkül modellálhatja a természetben vagy a lélek mélyén zajló érzelmi folyamatokat. Zenetörténeti ismereteink arra is emlékeztetnek, hogy a fantázia szabadsága nem jelent teljes kötetlenséget: a komponis-

ta gyakran választ így címzett tétele kiindulópontjául valamely előre adott zenei vagy egyéb tárgyat – például dalt vagy szolmizációs témát: *fantasia sopra un soggetto…* Tudjuk azt is, hogy a szabad fantázia zenei gondolatfolyamát a zeneszerzők sokszor kvázi prelúdiumként értelmezik: *Fantasie und Fuge…* A zenei-műfaji jelentésnyaláb azonban csak az egyik üzenete Szervánszky címválasztásának. Nincs relevancia nélkül, hogy az öt közül az első és a harmadik tétel címét a komponista magyar ortográfiával írja, vagyis a nyelvben meghonosodott idegen szónak tekinti. Ezzel kaput nyit a fogalom – fantázia, vagyis képzelet, illetve elégia, vagyis panaszének – korlátlanul gazdag mindennapi és költői konnotációs tartománya felé.

Ami a felsorolt műfaji-műfajtörténeti jellemzőket illeti, azokat minden erőlködés nélkül felismerhetjük a Concerto első tételében. A Fantázia nyilvánvalóan külső *soggettót* dolgoz fel; Szervánszky úgy is címezhette volna: *Fantasia sopra la poesia* Presso il Danubio *di Attila József.* Közelebbi ismerkedés után a formai szabadságot sem fogjuk hiányolni: a tétel valóban fantasztikus, egyszeri útvonalon vezet végig. Nem találjuk rendkívülinek, hogy Adagio tempóban indul; szimfóniák és „szimfóniaszerű" nagyzenekari művek – így aposztrofálta Bartók saját Concertóját – nyitó szonáta-allegrója elé a zeneszerzők már a klasszika évtizedeiben gyakran illesztettek súlyos lassú bevezetést. Szervánszky azonban a szokottnál és vártnál jóval terjedelmesebb és tagoltabb lassú résszel indítja a tételt: a Tempo I – amely menet közben többször allegróig gyorsul, majd újra lelassul – a tétel negyedórás időtartamának valamivel több mint első harmadát foglalja el. Végén szélsőségesen heves accelerando vezet át az egyértelmű, feszes gyors tempóhoz (Allegro giusto, Tempo II). Ám nem ez mondja ki a tétel utolsó szavát: az időtartam harmadik harmadának kezdete után nem sokkal visszakéri a szót a lassú.

A belső arányok tehát mintha sajátos háromtagú forma körvonalait jelölnék ki, amelynek távoli történeti előzményét nem a szimfónia ősében, a gyors-lassú-gyors felépítésű olasz nyitányban, hanem inkább a lassú-gyors-lassú szerkezetű francia ouverture-ben kereshetjük. Ám a gyors középrész, bármily rövidre zárja is a zeneszerző, kifejezetten magán viseli az energikus szonáta-allegro jegyeit: az amorf, láncszerű, motivikus Adagio után szabatos, témaléptékű melodikus gondolatokat exponál, s e karakteres anyagokból jól követhető expozíciót épít föl. Ezután kidolgozás-érvényű szakasz következik, a repríz kezdetét pedig egyértelműen kijelöli a főtéma nyomatékos felhangzása a harsonákon – annak tekintetbe vételével is egyértelműségről beszélhetünk, hogy a hangnemi terv a visszatérés mozzanatát nem az Allegro giusto kezdetének c-molljába, hanem annak szubmediáns molljába, asz-mollba irányítja. E célhangnem nem éri meglepetésként a tonális viszonyokat hallásával követni képes hallgatót, aki megőrizte auditív memóriájában a basszusklarinét mély *asz* trillájának emlékét a Tempo I kezdetén. Az első Adagio egyértelmű *asz*-mollban indult, és magától értődik, hogy a rekapituláció pillanatában az egész tétel, nem pedig a gyors rész kezdő hangneme tér vissza. A forma termékeny anomáliája abban a zenei tényben rejlik, hogy a szonáta-allegro – amit a hallgató a zenei történés valódi kezdetének fog fel – nem az alaphangnemben, hanem annak tercrokon szintjén indult, és hogy az egész tétel ebben a második hangnemben – *c*-ben – fog kicsengeni.

Biztosra vehetjük, hogy a Concerto első tételének hangnemi és tematikus tervét Szervánszky allegorikus szándékkal alakította a klasszikus szonáta-elvtől eltérően, azt mégis reflektálva. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a megszüntetve megőrzés jegyében fantáziát komponált a szonátaforma hagyományozott modelljére, és a formaépítés szintjén

e kettős struktúrával adott választ a versre, amelyet egyébként teljes joggal illethetnénk a fantázia műfajnévvel, ha az irodalmi stilisztika ismerne ilyet: *Fantasia sopra il soggetto del Danubio...* A formai konstrukciót, a zenei alakzatokat – motívumokat és hangszíneket –, és bizonyos értelemben a zenében megfogalmazott elbeszélést is a költemény sugallja, ám a tétel a legelső hangtól – a basszusklarinét említett *asz* trillájától – kezdve tartalmilag mégis elkülönül az ihlető verstől. Kíséreljük meg feltárni a Fantázia sajátos és saját közlendőjét a tonalitás- és tempóváltások által kijelölt formaszakaszokat kitöltő-megelevenítő tematikus történések elemzésével! A folyó mélyének baljós hallgatását szimbolizáló mélyklarinét-trillákhoz a hárfa néhány ütem múlva sejtelmes asz-moll négyeshangzat-felbontást ad hozzá; e terclánc változatai ostinatóként vonulnak végig a Concerto páratlan számú pillér-tételein. Másodszori elhangzásakor az akkordfelbontást dallammá bővíti a végéhez illesztett lehajló, „magyaros" kvarthangköz – ezzel kialakul az Allegro főtémájának őssejtje. A zenében szimbolikusan megidézett folyam mélységei fölött a tétel harmadik ütemében a vonóskar divisije három szólam ellenmozgásában kontraszt-motívumot exponál; a motivikus nyaláb a nyolcfokú hangrendszert (Lendvai Ernő 1:2 modellskáláját) egyetlen járulékos hanggal egészíti ki. Ez az asz-moll motívum Liszt Koronázási miséjének Qui tollis-szakasza óta a nemzeti bűn és bűnhődés jelképeként rögzült a magyar zenetörténetben. Ebből bontja majd ki Szervánszky az Allegro melléktémáját. A folyó trilláit felerősíti a fafúvós-kar, a Qui tollis-motívum pedig átalakul sirályok vijjogását idéző végzet-témává, amely accelerando-crescendo felvezet az első rész sebzett-kiáltó csúcs de nem végpontjára (Allegro). Elnyugvó epilógusként a fő- és melléktéma motívumaival visszatér a Tempo I, majd két további, egyidejűleg megszólaló témaváltozat teremt bensőséges atmoszférát: a fuvola a sikoltó motívum megszelídített variánsát játssza, amit a vonósok egy Debussy Tengerére emlékeztető líraian ringó víz-dallammal ellenpontoznak. A tonalitás a legbékésebb diatóniában simul ki (h-fríg).

E-moll és asz-moll szeptimakkordokat a tébolyig fokozó accelerando után az Allegro (Tempo I) marciális c-moll trombita-témája négy dallamsorból álló, nagylélegzetű, a sorok kvart-kvint zárlatának köszönhetően magyaros-népies ízű strófát bont ki a moll-szeptim motívumból. E keményen körvonalazott melódia hamarosan alámerül a kvázi átvezető rész ostinatók halmozásával feltornyosuló hullámzásában (1:3 modell, talán a főtéma kisterc-struktúrájának származéka). A melléktéma funkcióban, melankolikus oboaszólóval jelentkezik a Qui tollis-motívum dallammá szélesített változata (Tempo II, ma un poco tranquillo); fejlesztését a mélyvonósokon végigkíséri a moll-szeptimakkord suttogó ostinatója, szabályszerű g-moll tonalitásban. Csak a tétel nyugalmi pontján hallgat el az ostinato: az Allegro-rész harmadik témájaként értelmezhetjük a hárfán exponált, majd a vonósok és fafúvók karán romantikus természetzenék E-dúrjában kibontakozó békés impresszionista képet. Az idillnek a vijjogó – e hallgatót Sosztakovics 10. szimfóniájának mottó-témájára emlékeztető – végzetmotívum szenvedélyes, már-már hisztérikus feltornyozása vet véget. A kísérő ostinato már itt megüti a főtéma visszatérésének *asz* alaphangját.

A végzettémát a harsonák exponálják a teljes zenekar tomboló ostinato-kíséretével; ez a tétel legsűrűbb és legnyomasztóbb pillanata, amely nem is képes továbbfejlődni, csak megszakadni. Váratlanul visszatér a Tempo I a Qui tollis-motívummal – technikailag ez továbbviszi a szonátaforma reprízét, hiszen az Allegróban bemutatott melléktéma ebből a motívumból bontakozott ki. Voltaképpen nem változik a zene lüktetése sem: a Tempo I nyolcadai megfelelnek az allegro-melléktéma negyedértékeinek. A bűn és fel-

oldozás motívumát itt nem az Allegro baljós moll-szeptim ostinatója kíséri; a Qui tollis a bevezetést idézve, de annál bővebben és harmonikusabban, dús vonóshangzásban dialogizál a főtéma kvart-kvint végű dallamsoraival. Feltűnik a harmadik témaegyüttes is – a vízdallam és a sirálymotívum. Vagyis a második Adagio reminiszcencia formájában felidézi a bevezetés, illetve az Allegro valamennyi témáját, egyetlen kivétellel: elmarad a vijjogó konfliktustéma, amelynek hangrendje megegyezett a Qui tollis motívuméval. Ehelyett a kódában kisimul és diatonikus alakot ölt a liszti fájdalommotívum. Háromszor halljuk: kétszer a hárfa I szférikus magasában csillan föl az Allegróból ismert klarinét-válasszal kiegészülve, a kürtök szubtonális B-dúr hármasa fölött. Utoljára a mélyvonósokon ereszkedik lefelé, majd békésen elnyugszik a tétel *c* záróhangján. A Fantázia hat első hegedű földöntúli, *ppp, non vibrato* C-dúr hármashangzatában cseng ki.

Aligha akad olyan mai hallgató, aki a Fantáziára vonatkozóan ne osztaná Szabolcsi Bence szavait: „igen kevés olyan átható erejű műve született az új magyar zenének", mint Szervánszky Concertója. Futó elemzésünknek remélhetőleg sikerült azt is láttatnia, hogy a kompozíció zenei-technikai, azon keresztül gondolati és érzelmi megtervezettsége felér a programját adó versével, a magyar irodalom Vörösmarty és Arany legmélyebb soraihoz mérhető bölcseleti koncepciójával. Nem utolsósorban azáltal, amiben mélyen és elszántan különbözik tőle. József Attila a lábainál hömpölygő tudatfolyamba merülve a múltat elemzi, s a meditáció végeredményeként megfogalmazza a történelem szenvedélymentes szemléletének kategorikus imperativuszát: arra szólítja fel a jelent, ne foglalkozzék a múlttal, elég munkát ad a jövő. (Harmincéves fiatalember megvilágosodott álláspontja, aki eszmélő emberként nem élhette át azt a múltat, amelyről nyilatkozik – és tragikus módon nem fogja átélni a jövőt sem, melyért munkálkodni készül.) Mondhatnánk: a zene legfeljebb emlékeztetni tud a múltra, de nem írhatja le, nem elemezheti; hogyan is foglalhatná hát Szervánszky bele a Fantáziába A Dunánál eszmei üzenetét: „elegendő harc, hogy a múltat be kell vallani"? Talán tudná, ha akarná – de nem akarja. A Fantázia a maga koráról, a maga korához kíván szólni, ugyanolyan eredeti módon, mint József Attila poémája tette két évtizeddel korábban. A Concerto szerzője nem azért harcol, hogy a múltat bevallja – meghagyja vég nélküli felhánytorgatását Szabó Ferenc Emlékeztetőjének. Szervánszky a *jelen* bevallásáért küzd, 1954-ről akar diagnózist kiállítani. József Attilától kölcsönzi a mélybeszállás-felemelkedés mozdulatát hordozó háromtagú formát, de a mélység az ő számára nem a szemlélődés, hanem a *lázas, küzdelmes* harc szimbóluma. A Fantázia Dunájának mélye nem *hallgat,* még csak nem is *morajos, halk, halotti hangon* beszél – a folyam alatt már ott *dübörög a föld, mert megőrült a sátán.*

Félreértéseket elkerülendő, a komponista gondoskodik arról is, hogy már a Fantáziában felismerjük a sátán lábnyomát. Megemlékeztünk a tonális tervről: az ördögi Finale magáénak vallja a Fantáziát indító, az Allegro reprízében megerősített *asz* hangnemet. Közvetlenebbül érzékeli a hallgató a két tétel közötti tematikus kapcsolatot, mikor a zárótétel amorf introitusából végre kibontakozik a felfelé törő asz-moll főtéma: felismerjük benne az első tétel Allegróját indító energikus-heroikus c-moll nyitógesztus groteszk-baljós karakterváltozatát. A romantikus ihletésű programatikus variációs elv alkalmazása kiterjed a páratlan számú tételek más motívumaira is. Mindháromban uralkodó effektusként, de változó alakban van jelen a negyedértékekben mozgó, emelkedő irányú tercláncot kirajzoló, végtelennek tűnő ostinato: a Fantáziában uralkodó típusa moll szeptimakkordot ír le, az Elégia ostinatója a kétterces hármashangzatot exponálja szextfordításban *(gisz-h-e-g),* a finálében a szűkített szeptim felbontása zakatol a mo-

tivikus történések hátterében. A szűkített akkord vonalát kezdetben moll, a tétel záró szakaszában dúr hármashangzatok mixtúrái vastagítják makacsul hullámzó akkordsávvá. A tételek gazdagon sorakozó mellék- és epizódtémáit talán nem kapcsolja egymáshoz ilyen közeli motivikus rokonság, de az azonos jellemű és mondandójú tematikus típusok tételről tételre visszatérnek, nagyjából a formai kibontakozásnak összevethető helyén, azt a benyomást keltve, hogy a szereplők ugyan változnak, de a történet ugyanaz marad. A sátán végigtáncol az egész Concertón – talán őt halljuk még medvebőrbe bújva is.

Hogy a páratlan tételek belső cselekménye párhuzamos úton halad, azt tonális, vagy inkább modális tervüknek az a sajátossága közli legnyíltabban, amit a kevésbé vájtfülű hallgató is könnyen felismer: mindhárom mollban kezdődik, és dúr hangnemben ér véget (*asz/c–C, e–E, asz–Asz*). A moll-dúr moduscserét a 18. század utolsó évtizedei óta a reménység, a bizakodás, az optimizmus zenei szimbólumaként azonosítjuk. Szervánszky tartalmi meggondolásból vagy formai cél – a tételek közötti variációs kapcsolat hangsúlyozása – érdekében oly következetesen ragaszkodik a dúr kódához, hogy ellene mond még a Nagyon fáj vers vigasztalan végkicsengésének is: „Elvonta puszta kénye végett / kivül-belől menekülő élő elől / a legutolsó menedéket." Magától értődik, hogy a zeneszerzőnek jogában áll a költeménytől eltérő, saját maga kijelölte cél felé irányítania művét, különösen, ha nem a szöveg megzenésítéséről, hanem csupán a vers által közvetve sugallt gondolat kifejezéséről van szó. A Nagyon fáj kínlódó monotóniájával ellentétben a kerettételeket ihlető versek végső irányvétele többé-kevésbé indokolja is a zenei végkifejlet *pikárdizálását*, vagyis dúr-tercesítését. A rakodópart alsó kövén lefolytatott mélylélektani analízis (az emlékezés) végül „békévé oldja" az egyéni és történelmi konfliktusokat, a föld dübörgése pedig csak előjel – a jövő, amely követi, „akár borzalmas, akár nagyszerű" lehet. Felmerülhet a kérdés: vajon Szervánszky miért nem a várakozás lázas állapotának képével (vagyis a mostani finálével) indítja a zenei-formai programot, hogy a közbenső tételek életfázisai után érkezzék el az emlékező megvilágosodásig, vagyis a mostani első tételig? Hiszen A Dunánál valósággal fölhív a Kilencedik szimfónia modelljének követésére! Békévé oldó emlékezés a tétel elején, mely után kezdődhet a *nem-is-kevés munka:* „rendezni végre közös dolgainkat".

Szabolcsi annak idején egyértelmű választ adott e kérdésre, amely talán nem hangzott el, de némán feltette a sztálinisták felhúzott szemöldöke: Szervánszky „nem is vágyott erre a megoldó kicsengésre". A páratlan számú tételek tragikus alaphangja lényegében hitelesíti a zenetörténész megállapítását: Szervánszky úgy érezhette, a nagyban – az egész mű léptékében – megkomponált megoldó kicsengés a társadalom és az egyén akkori helyzetében nem beethoveni, hanem Szabó Ferenc-i bélyeget ütne a műre. Nem tudott azonban lemondani a *kis megoldásról,* a tételek kódáinak dúrba-hangolásáról. Bocsánatos bűn; esztétikai tekintetben mégsem tarthatjuk a legszerencsésebbnek a meghatározó tételek végén háromszor, szabályszerűen ismétlődő dúr ki- és megvilágosodást. Mintha a „megoldó kicsengéshez" menetrendszerű járat közlekednék.

BARTÓK ÉBRESZTÉSE
1955–1956

Abszolút zeneszerzői nagyságán túl Bartók Béla egyéb bokros érdemeket is magáénak mondhat a 20. századi magyar művészet- és művelődéspolitika történetében. Ironikusan úgy fogalmazhatnánk: az érdemek közül nem a legutolsó, hogy született és meghalt. Azt ugyan csak a jóisten tervezhette-láthatta előre, hogy adott genetikai állomány szeszélyéből valahol, valamikor megszületik a Bartók Béla névre hallgató zenei géniusz, az sem volt bizonyos, hogy a sors tért is időt nyit neki tehetsége kiteljesítéséhez – a tüdőfertőzés 1899-ben kis híján életébe került. Az is igaz, hogy bár „az halálnak órájánál semmi bizonytalanabb", ám „az halál bizony". Bartók, az egyén szempontjából születés és halál tényei csak annyit jelentettek, mint a Költőnek: élt, „és ebbe más is belehalt már". Ám az, ami az egyén életében csak véletlen, bár sorszerű dátum volt – születés és halál éve, hónapja, napja –, az a honi művelődési életben az *occasions de mémoire*-ként, emlékezési alkalomként szolgált. Az emlékezés alkalmai módot adtak, és gyakran ürügyet is kínáltak állásfoglalások nyilvános megfogalmazására aktuális művészeti és politikai helyzetekben és kérdésekben. Az eddigiekben többé-kevésbé következetesen követtük Bartók magyarországi fogadtatásának eseményeit és irányváltásait – a háborús évek Bartók-kultuszának ellentmondásait, váratlan halálának szimbolikus üzenetét a háború után, a vitát, amit a mester kései klasszicista fordulata zeneszerző körökben kiváltott, és ennek politikai célú instrumentalizálását a kommunista hatalomátvétel egyik epizódjaként. Szándékosan mellőztük az 1950-ben kirobbant *Bartók-per* ismertetését: a nyilvános és mögöttes történéseket újabban elvégzett primer levéltári kutatások nyomán jól ismerjük,[1] saját véleményünket pedig az Operaház és a hangversenyélet történetét tárgyaló korábbi munkáinkban kifejtettük. Itt csupán néhány szóval érintjük az életmű és életút ama vonásait, amelyek kiváltották és indokolták Bartók személyének és művészetének meg-megújuló általános aktualitását. Ez mindmáig nyomon követhető, ha újabban nem is tűnik elő az 1960-as évek végéig jellemző sűrűséggel.

Politikai körülményektől és felhangoktól függetlenül a bartóki mű azért igényelte a szervezett emlékezést – elsősorban a hangversenyrendezők, színházak, lemezkiadók, illetve egyes elkötelezett előadók jóakaratából –, mert kivételes művektől eltekintve Bartók mégiscsak olyan zenét írt, amelyet a hallgatók és előadók többsége egészen a legújabb időkig „modernnek" ítélt, és elzárkózott attól, hogy keresse és megtalálja szépségeit. Örvendetes, és hálára kötelez, hogy azon előadók és intézmények, akik és amelyek előtt neveltetésük és ízlésük megnyitotta Bartók művészetének mind a hét ajtaját, minden alkalmat megragadtak, hogy a művek előadásával másokat és meggyőzzenek a Bartók-zene *élvezeti értékéről.* Tegyük hozzá, nem csak a zene fogyaszthatóságáról kellett

[1] Danielle FOSLER-LUSSIER, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture,* Berkeley, University of California Press, 2007.

és volt érdemes meggyőzni a szélesebb közönséget. Bartók szövegeinek kiválasztásában is elszánt avangardistának mutatkozott, és A csodálatos mandarin ellen a színházak és politikusok által elkövetett sorozatgyilkosság (ami jól rímel a mű tartalmára) megengedi a következtetést: sokszor a verbális tartalom váltott ki extrém heves reakciókat az arra érzékeny laikusokban, akik a „csúnya" zene fölött talán napirendre tértek volna. (Még az apolitikus kolindával is meggyűlt az alkotó baja: „román szövege miatt" a Cantata profanát évekig nem kívánta bemutatni az 1930-as évek Budapestjén.) Muzsikusok, színházi emberek és zeneírók kitartó munkájára volt szükség, hogy a művészetkedvelők felismerjék a szöveges művek üzenetének relevanciáját.

Nem csupán a Cantata profana esete figyelmeztet: színpadi oeuvre-jének lezárása után Bartók nem vonult vissza a tiszta zene elefántcsonttornyába (ha egyáltalán létezik ilyesmi). A Tánc-suite-től a Zenén és a Divertimentón át a Concertóig és a 3. zongoraversenyig sorozatban komponált nagy műveket, amelyek allegorikus tartalmát a jóakaratú hallgató kis gyakorlással képessé válhatott felismerni. E mondatban hangsúlyt kell tennünk a *nagy* művek élethosszig tartó *sorozatára* is: az életmű minden korszaka emblematikus – manapság kultikusnak is nevezett – művek köré szerveződik. Mi több: Bartók nyitott komponista-személyiségéből következően az œuvre valamennyi periódusa egyszersmind a 20. századi modern zene egy-egy éráját is ikonikusan képviseli. Magyar zenepropagátorok és művelődésszervezők Bartókon át kaput nyithattak az egész legújabb kori zenetörténetre, különösképpen a magyar utódok zenéjére – láttuk, meg is tették ezt 1948-ban, és hamarosan látni fogjuk, hogyan kísérelték megtenni 1956-ban is.

Igazságtalanok lennénk a zeneélet színpadán 1945 és 1956 között főszerepet játszó zeneszerzők iránt, ha azt állítanánk, Bartók kultuszával elsősorban saját művüket igyekeztek felértékelni. Zeneszerzőink általában nagyon szerény emberek voltak és szerényen viselkedtek; egyikük sem volt annyira beképzelt, hogy személyét és teljesítményét Bartókéhoz mérje. Bizonyosan nem önnön dagadó mellét verte a huszonnyolc éves Járdányi Pál sem, midőn 1948-ban a Bartók Fesztivál egy udvarias vendégét idézte: „hiába, magukat magyarokat ezen a téren – tudniillik kompozíció terén – ma egyikünk sem tudja utolérni". Bartók kétségen kívül álló világhíre mint külső igazolás, és műveinek minden muzsikus számára nyilvánvaló technikai és kifejezésbeli magasrendűsége mint belső érték, balzsamot kínált a nagyar muzsikusok „kis nemzeti" komplexusaira, amelyeket súlyosbított a speciális magyar helyzet – a 20. század elkerülhetetlen, rossz politikai választásai, a vesztes világháborúk, a nemzet feldarabolása. Azért is – különösen azért –, mert a csonkolás a legértékesebb magyar népzenei termőterületektől fosztotta meg a Budapestre bezárt muzsikusokat, és felszámolta az egykori ország Bartók számára oly fontos multietnicitását. Mindezen hiányokra és veszteségekre szellemi és művészi gyógyírt kínált Bartók, aki pozitív választ adott olyan alapvető kérdésekre, amelyeket akkor is, később is folyamatosan meg kellett válaszolni: folklór és avantgarde, nemzet és világ, nép és szomszédnép, művészet és politika, kifejezés és konstruktivitás viszonya a modernitásban. Demény János és Szőllősy András áldozatos munkája nyomán 1948-tól sorozatosan megjelentek Bartók addig teljesen ismeretlen levelei, és csak régi folyóiratokban hozzáférhető írásai; szavaiból azok is kivehették válaszainak lényegét, akik nem értették, nem értik a zene szavát.

Sem 1956 előtt, sem később nem lehetett elkerülni, hogy Bartók válaszait jó- vagy rosszhiszeműen túlértelmezzék, félreértsék vagy félremagyarázzák. Bartók nevének és

művészetének kemény politikai instrumentalizációja nyomban az ideologikus társadalmi rend, vagyis a kommunizmus hatalomra kerülésekor megkezdődött, és a totalitárius rezsim lényegéből fakadóan minden normális mértéket meghaladt. Totalitárius kihasználásról beszélhetünk akkor is, ha eléje 1949/1950 fordulójától számított néhány hónapig vastagon meghúzott negatív előjelet rajzoltak. Ezért is volt és maradt mindvégig végtelenül perfid a Bartók-kérdés hidegháborús értelmezése, amit Mihály András már az Új Zenei Szemle 1950 szeptemberében megjelent Bartók-számában exponált, arcátlanul egyenlőségjelet téve René Leibowitz, a kiváló schönbergiánus francia karmester Tempsbeli Bartók-cikke és az SzUK(b)P Központi Bizottságának zenei határozata közé.[2] Az akkor kezdeményezett *querelle des bouffons* évtizedekkel később is változatlan tartalommal kísértett a háború utáni magyar zeneélet történetének könyvformátumú összefoglalásában, és a tárgy legújabb amerikai feldolgozásának címadása is rokon szellemet sejtet. (A marxizmus-sztálinizmus nem vész el, csak átalakul.) Bartók halála után 1950-ben kínálkozott az első lehetőség hivatalos megemlékezésre. Nem biztos, hogy a szomorú esemény ötödik évfordulóját ekkora csinnadrattával ülték volna a Bartók-kérdés fennforgása nélkül. Az illetékesek megragadták az alkalmat, hogy feltétlen kiszolgálóik (Mihály András, Asztalos Sándor és társaik) tollával nyilvánosan rögzítsék a Bartókkal kapcsolatos hivatalos álláspontot, de szokás szerint módot adtak olyan, minden kételyen felülálló személyiségeknek is, mint Kodály és Szabolcsi Bence, hogy tágabb és hitelesebb összefüggésbe állítsák az eltávozott mestert – természetesen az öncenzúra erényét gyakorolva. Mindketten támadhatatlan eleganciával kerülték ki az előttük tátongó ideológiai csapdát.

Az álságos kommunista zeneideológia tézise Bartók meghaladásáról a szocialista realizmus jegyében ellenhatást váltott ki a függetlenek körében, és minden addiginál inkább a művészi és erkölcsi szabadság szimbólumává avatta művészetét és személyét. Járdányi Pál rejtjelesen, de félreérthetetlenül Szabó Ferenc tudomására hozta ezt már 1951 őszén, az I. Magyar Zenei Hét pentatóniavitájában. Ugyanő hasonló bátorsággal adott hangot álláspontjának 1952-ben, a Mihály András 2. szimfóniáját tárgyaló szövetségi konzultációs ülésen. Szelényi István felháborodására nem félt kimondani a védhetetlennek tetsző paradoxont: a művészi szabadságot adott körülmények között csak a Bartók-epigonizmus óvhatja meg. Sztálin halála után sokan csatlakoztak hozzá; ez többszörösen kiviláglott Szabó Ferenc árulkodó helyzetjelentéséből a II. Magyar Zenei Hét vitájában. Műelemzéseit összefoglalva az epigonizmust nevezte aktuális főellenségnek, mert akadályozza a szocialista realizmus kibontakozását;[3] zárszavában pedig már nevet is adott a szocialista zenekultúrában kísértő *diabolus in musica*nak:

> Pártunk zenei célkitűzése világosan és egyértelműen továbbra is a szocialista realizmus felé való haladásban látja a fejlődés egyetlen lehetséges útját. Zenénk területén is vannak jelek, miszerint egyesek elérkezettnek látják az időt arra, hogy a szocialista realizmus elvét, mint valami idejét múlt és elavult holmit a lomtárba dobják. [...] ez nem egyszer a Bartók-kérdés agresszív módon való, szektáriánusan merev kiélezésé-

[2] Mihály András, *Válasz egy Bartók-kritikára,* Új Zenei Szemle 1/4 (1950. szeptember), 48–56.

[3] *A II. Magyar Zenei Héten elhangzott művek,* uo., 4/11 (1953. november), 13–22.

vel párosul. [...] A szocialista realizmus legfontosabb alapelve azonban a haladó hagyományok alkotói módon való továbbfejlesztését tűzi ki feladatul. Zenénk haladó hagyományai közül kiemelkedik Bartók hallatlan, lenyűgözően hatalmas alkotóművészete. De csak mint az egyik a több közül és nem mint az egyetlen.[4]

Szabótól nem lehetett megvonni a szót 1955-ben sem, és azt; nem akadályozhatja meg senki, hogy a tizedik halálozási évforduló alkalmából az Operaházban rendezett emlékülésen kényszeresen megismételje felhívását Bartók „továbbfejlesztésére" a szocialista realizmus irányában, igaz, az ünnepi alkalomhoz illőn cukros mázzal vonta be az avított tételt.[5] Andics Erzsébet és Szabó előadásainak címét a Szövetség folyóiratának ünnepi számában – „A béke híve" – minden igazságtartalma ellenére kissé furcsállja a kései olvasó, de csak addig, amíg néhány számmal előbbre lapozva rá nem bukkan Szelényi István vezércikkére: „A Béke-díjjal kitüntetett Bartók Béla".[6] A Béke Világtanács, e szovjet szatellitszervezet által nyilván magyar előterjesztésre adományozott posztumusz kitüntetéssel új fázisba lépett a hivatalos Bartók-kultusz: a rendszer gőzerővel megkezdte a név és teljesítmény politikai kisajátítását. Vizsgálatra kijelölt korszakunk időhatára szerencsére megkímél attól, hogy évtizedről évtizedre kövessük a folyamatot. De elindult egy ellenkező irányú fejlődés is. A rendszer feltartóztathatatlan bomlásának szellemi és érzelmi erőterében az 1950-ben meghurcolt Bartók Béla a magyar művészek szemében 1955-re a szellemi és nemzeti szabadság jelképévé magasztosult. Személyének és zenéjének szimbolikus jelentőségét foglalta átütő erejű művészi formába Illyés Gyula forradalmi Bartók-verse.

*

Bartók zenei és verbális válaszai a kor esztétikai és etikai kérdéseire az 1920-as évektől kezdve erőteljesen hatottak a magyar zeneszerzésre. Nem egy példával illusztráltuk, hogy a zeneszerzőkre gyakorolt hatás 1945 után is meghatározó maradt, 1953-tól pedig – Szabó Ferenc óvása ellenére – felerősödött és irányt váltott: egyfelől az „expresszionista", másfelől a „rendszerteremtő" Bartók került az érdeklődés előterébe. Hogy Bartók, a tudatosan tervező, új világot teremtő, mégis az örök klasszikus elvek alapján álló művész elvei és módszerei a következő években olyan ellenállhatatlan erővel sarkallták követésre a zeneszerzésben és a művészet más területein kibontakozó második magyar avantgarde-ot, azt az 1955–1956-os bemutatósorozatokkal, az életmű újrafelfedezésének lehetőségével legalább azonos mértékben egyetlen, a Bartók-év 1955 őszi megnyitására megjelentetett könyv széles körű recepciója idézte elő. Lendvai Ernő *Bartók stílusa* című, szerény terjedelmű, papírkötéses munkája a kétzongorás Szonáta és a Zene elemzésével korszakosan új szempontokat adott a Bartók-zene megértéséhez;[7] mondhatni, újraalapozta azt. Hatását növelte, hogy előzmények nélkül robbant be a magyar Bartók-analitikába, hiszen Edwin von der Nüll 1930-as évekbeli analízise valószínűleg, magának Bartóknak 1943-ban a Harvard egyetemen elmondott önelemzése bizonyosan

[4] *Összefoglaló és zárszó,* uo., 40–42.
[5] *A béke híve. Andics Erzsébet és Szabó Ferenc beszédei*, uo., 6/9 (1955. szeptember), 1.
[6] Uo., 6/6 (1955. június), 4–6.
[7] LENDVAI Ernő, *Bartók stílusa,* Budapest, Zeneműkiadó, 1955.

ismeretlen volt a magyar szakmában. Lendvai téziseit Ligeti György méltatta és látta el széljegyzetekkel az Új Zenei Szemle 1955. szeptemberi Bartók-emlékszámában, s hogy mások milyen szenvedéllyel vetették rá magukat, azt jelzi a decemberben kirobbant első Lendvai-vita. Az elsőt évtizedeken át – a szerző halálát követően is – meg-megújuló zeneelméleti csetepaték követték, némileg belterjessé téve a magyar Bartók-kutatást. De a kevésbé örvendetes fejlemények nem borítják homályba sem Lendvai Ernő érdemeit, sem annak jelentőségét, hogy a vita első fázisa nagyobbára valódi elméleti kérdések körül forgott. Ha a vitapartnerek kifogásolták is Lendvai állítólagos miszticizmusát, senki nem emlegette többé a szocialista realizmust. (Meglepetésre a Lendvai-féle tengelyrendszert sem hozta senki összefüggésbe a tengelyhatalmakkal.)

Más hozzájárulásokkal is gyarapodott a Bartók-irodalom. Szabolcsi Bence a Csillag folyóirat 1955. szeptemberi számában megjelentette érzékeny Bartók-életrajzát, amelyhez már a következő évben társult Bónis Ferenc Bartók-ikonográfiájának első változata. Szabolcsi nagy tanulmánnyal készítette elő a rehabilitáció legnagyobb horderejű eseményét, A csodálatos mandarin 1956. júniusi felújítását az Operaházban, Harangozó Gyula felkavaró koreográfiájával. Nagy lépést tett az életút eseménytörténetének rekonstruálása felé az érdemes Demény János dokumentatív Bartók-életrajza, amelynek 1954-ben a Zenetudományi Tanulmányokban megjelent első részét 1962-ig még három követte. Mihály András Canossát járt a Társadalmi Szemle 1955. évi 8. számában közölt Bartók-megemlékezésével. Bartók-életrajzát brossúra-formában külön is kiadta: „Útmutató a Társadalom- és Természettudományi Ismeretterjesztő Társulat előadói számára". Persze eszébe sem jutott meaculpázni; 1950-es téziseit nem vonta vissza, csak hallgatólagosan napirendre tért fölöttük. Bartók utáni továbblépésről nem ejtett szót, és koncedálta: „Persze túlzás lenne állítani, hogy Bartók meggyőződéses kommunista volt" – ami persze az ideologikus őszinteség sajátos kódja szerint azt sugallta: dehogynem volt az. Vagy ha nem is volt, az lett volna, ha a körülmények úgy alakulnak. Például, ha „együtt fejlődhetett volna a Tanácsköztársasággal, a szocializmussal"; vagy ha a harmincas években intenzívebb lehetett volna „kapcsolata a szovjet művészettel és irodalommal". Mihály András nem ismerhette Bartók erősen negatív véleményét a Tanácsköztársaságról, sem világosan megfogalmazott tiltakozását a művészetek mindenfajta diktatórikus irányítása ellen;[8] ám ezek sem változtattak volna hitén vagy hiedelmén. Ezen árulkodó kommunista kövületektől eltekintve Mihály a rá mindig jellemző módon bevilágító zenei megfigyeléseket tett, a társadalom és történelem meghatározó hatását a zene fejlődésére pedig azzal a lenyűgöző, de általánosításaiban megalapozatlan érvrendszerrel vélte bizonyíthatónak, amely egyformán jellemezte a történelmi materializmust és Adorno „negatív dialektikáját", és amelynek látszólagos relevanciája akkor és azóta oly sok szerzőt vont és von bűvkörébe a mai napig (jelen írót nem kivéve). Mihály András tizenöt évvel Lukács György előtt idézte Bartókkal kapcsolatban Thomas Mann Wagner-előadásának szállóigévé lett kifejezését a késő polgári kor „hatalom-óvta bensőségességéről" (machtgeschützte Innerlichkeit).

Hatalom óvta bensőségességet aligha, inkább annak fordítottját érzékeljük a Bartók-év 1955 júniusában bejelentett, az év szeptembere és 1956. október 22-e között megvalósított reprezentatív rendezvénysorozatában. A hatalom hajója recsegve-ropogva hánykolódott a népi elégedetlenség háborgó vizein, és a tisztikar talán azt várta Bartóktól,

[8] Vö. nyilatkozatát a diktatúrák és a művészet kapcsolatáról, in TALLIÁN, *Bartók Béla,* 223–225.

hogy Orfeuszként megnyugtatja a feltámadott tengert. Erre következtethetünk Szelényi Istvánnak a Béke-díj odaítélése alkalmából kiadott, zenészbüszkeségtől duzzadó közleményéből:

> Már kezdenek körvonalazódni azoknak a nagyszabású ünnepségeknek, megemlékezéseknek a körvonalai, amelyeket kormányzatunk, az Országos Béketanács, a Magyar Zeneművészek Szövetsége, a Magyar Rádió, az Országos Filharmónia és zenei életünk szinte kivétel nélkül minden tényezője a Bartók Béla emlékév alkalmával rendezni szándékozik.

Szerény kezdetek után – díszhangverseny és egyhetes hangversenyciklus Bartók műveiből 1955. szeptember végén – az ünneplés szekere nekilódult. A Zeneművészek Szövetsége kimagaslóan érdekes és értékes programot állított össze, és láss csodát: a fentebb felsorolt intézményi tényezők közreműködésével valamennyi meg is valósult. Major Ervin a rá jellemző forráskutatói érzékkel és elkötelezettséggel tárta fel és tette közzé a Nemzeti Múzeum Bartók-kiállításának anyagát, az Operaház immár az eredeti szöveggel mutatta be A csodálatos mandarint, hatalmas érdeklődés kísérte az ősszel lebonyolított Liszt-zongoraversenyt, az 1956. szeptember 15. és október 22. között lefolyt Bartók Fesztivált pedig, a maga negyven hangversenyével a parttalanság veszélye fenyegette. Azok lelkében, akik megélték, a Bartók Fesztivál emlékéhez eltéphetetlenül hozzátapad a Mario Rossi vezényelte utolsó hangverseny másnapján kirobbant forradalom, és a november 4-ével kezdődő megtorlás. Igaz, a zene, ami az emlékhez kapcsolódik, nem Bartóké, hanem Beethoven Egmontjáé és Liszt Funerailles-jáé. Nem hiszem, hogy a mester, aki 1956-ban töltötte volna be hetvenötödik évét, más zenét kívánt volna hallani vagy játszani a remények fellángolása után gyászba borult országban.

Magát a fesztivált egyébként sem szentelték kizárólag Bartók műveinek, sőt az 1948-as előzménnyel ellentétben a műsort nem korlátozták kizárólag 20. századi zenére sem. A célkitűzés általános komolyzenei ünnep megrendezése volt, Bartók égisze alatt, hozzá méltó műsorral, prominens magyar közreműködőkkel és kisszámú külföldi előadóval, többnyire régi vendégekkel, de néhány új arccal is. Beiktatták a hivatalos műsorba a zongoraverseny győzteseinek hangversenyeit, amelyeken a közönségnek módjában állott felállítania saját rangsorát – kinek fülében ne visszhangoznék máig a csupán különdíjjal jutalmazott Liu Shi Kun iránti kitörő lelkesedés? A magyar művészeket az abszolutista rendszer protokolláris elvei szerint válogatták a hangversenyprogramba. A mérlegelés a csúcson egyenesen groteszk formát öltött: a Bartók halála napján tartott díszhangversenyen két dudásnak – azaz két karmesternek – kellett megférnie egy csárdában – vagyis a Zeneakadémia nagytermében: a Zenét Somogyi László, a Concertót Ferencsik János vezényelte. Megkönnyebbüléssel konstatálhatták az Országos Filharmónia irodáiban, hogy a zongorának Magyarországon csak egyetlen koronázatlan királynője van, Fischer Annie, aki a két zenekari mű között eljátszotta a 3. zongoraversenyt. A bizonyára szép előadásnál az életmű reintegrációja – a fesztivál bevallott fő célja – szempontjából sokkal nagyobb horderővel bírt, és nagyobb szenzációt is keltett, hogy Zempléni Kornél eljátszotta az első Zongoraversenyt, Cziffra György pedig a fesztivál utolsó koncertjén a másodikat – ez volt emigrációja előtti utolsó pesti hangversenye. A szólózongora-oeuvre óvatosnak is alig nevezhető válogatásban jutott szóhoz, nem kis mértékben azért, mert a meghívott zongorista-sztárok megelégedtek a repertoárjukra hirtelen beiktatott Allegro barbarókkal,

parasztdalokkal, bagatellekkel; így aztán valóságos modernista tüntetésnek számított, hogy Hernádi Lajos eljátszotta az op. 14. szvitet, Ungár Imre keze alatt pedig elindult hódító útjára az Éjszaka zenéje. Váltott előadókkal elhangzott valamennyi vonósnégyes, megszólalt a Kontrasztok és a kétzongorás Szonáta; kétszer is műsorra került a 2. hegedűzongora szonáta, a Tátrai-kvartett tagjai válogatást játszottak a Hegedű-duókból, Gertler Endre a hegedű Szólószonáta előadásával excellált, Ferencsik pedig elvezényelte a Cantatát. Bartók mellett magától értődően több hangversenyen tisztelegtek a példamutató nagy ikerpár másik tagja előtt is, és Weiner Leó érett hangját is lehetett hallani.

A nyolc évvel korábbi Bartók Fesztivál ambíciójától eltérően a 20. század Magyarországon kívül termett zenéjének prezentációját az 1956-os eseménysorban még szerénynek sem illendő nevezni. A válogatást minden jel szerint a meghívott előadókra bízták. Itáliát két olasz vendégkarmester, Carlo Zecchi és Mario Rossi jóvoltából Virgilio Mortari vonószenekari Musicája és Goffredo Petrassi markáns, de régebbi keletű 1. concertója képviselte. Saját műveit játszotta Pancso Vladigerov, a jónevű angol zongoristanő, Moura Limpany Hacsaturján Zongoraversenyét, a Romániát képviselő Halmos György a kolozsvári mester, Sigismund Toduţă nem különösebben kalandos Passacagliáját hozta magával, Gertler Milhaud-t játszott. Ha jól látjuk, csak Prokofjev 7. szimfóniája hangzott el hazai produkcióban. Kronológiai értelemben kortárs nyugat-európai vagy amerikai mű még mutatóban sem bukkant föl, és ez nemcsak, hogy gettó-atmoszférába zárta a Bartók utáni magyar zeneszerző-nemzedék műveiből összeállított reprezentatív műsorozatot, de a tárgyilagos hallgató előtt bizonyos fokig devalválhatta még a mester zenéjének az új művekben visszaköszönő vonásait is. Mert Bartókból – kivált a kései Bartókból – visszaköszönő hangok, formák és tartalmak akadtak bőven. Kivételt képezett Viski János ifjúkori Szimfonikus Szvitje, és a Vonósnégyes-verseny, amit Kadosa gazdag életművéből előadásra kiválasztott; jellemző döntés az örök-modern klasszicista mű javára, még ha nem is szabad az újabb termés – például a „post-resolutiós" 2. szimfónia – megtagadásaként értelmeznünk. E kivételektől eltekintve a zenekari koncerteken az elmúlt 3–4 év elismeréssel fogadott, nagyszabású alkotásai domináltak: Hősi ének, Vörösmarty-szimfónia, Emlékeztető-szimfónia, József Attila Concerto, és az újabb magyar versenymű-irodalom képviseletében Mihály András Gordonkaversenye. A Hősi énekkel egy műsorban Forrai Miklós bemutatta Lajtha Magnificatját; Kósa György, Farkas Ferenc, Dávid Gyula a nyomasztó hangulatú Bartók-terem egyik kamaraestjén jutott szóhoz.

A negyedszázad szünet után újra kiírt budapesti Liszt-zongoraversenyre nem volt nehéz résztvevőket toborozni; delegáltjai ideirányításával a szervezők segítségére sietett a Nagy Barát is. Sokéves elzártság után jóval nagyobb feladat elé állította a rendezőséget a fesztivál kellő külföldi propagandája. Segítséget az egyetlen nemzetközi hírnevű hazai zenei tekintélytől kértek. Midőn Kun Imre, a fesztivál és zongoraverseny szervezésére felállított iroda vezetője 1956 áprilisában „A Bartók-fesztivál előkészületei"-ről referált, megemlítette, hogy Kodály meghívó leveleket küldött hatvan zenetudósnak és művésznek.[9] Minthogy zenész körökben élt a meggyőződés (amit sem igazolni, sem cáfolni nem tudunk), miszerint „ma Bartók az egész világon századunk legtöbbet játszott

[9] Új Zenei Szemle 7/4 (1956. április), 38–39.

zeneszerzője",[10] bizonyára nem Bartók érdekében kérték Kodály közreműködését. Általánosságban azért fordultak hozzá, hogy Budapestet mint fesztiválvárost segítse visszahelyezni a térképre, különösen pedig azért, hogy kvázi bevezesse a nyugati külföld nyilvánosságába az ott addig meg nem ismert (vagy elzártságuk miatt elfeledett) kortárs magyar zeneszerzőket – többségükben saját tanítványait. Akik a meghívottak közül eljöttek, bizonyára nem fukarkodtak a dicsérettel, ám udvariaskodásuk aligha feledtette a zeneszerzőkkel a hideg zuhanyt, amit Bartók tántoríthatatlan híve, sokuk barátja, az 1940-es évtized utolsó normális éveit és az erőszakos zenepolitikai fordulatot Budapesten átélt Colin Mason zúdított a nyakukba még 1955 őszén, a Bartók-év kezdetén.

Colin Mason, a negyvenhét évesen elhunyt angol zenekritikus 1924-ben született. Bartók műve iránti érdeklődése, sőt rajongása hozta Budapestre 1947-ben. Kétéves itteni tartózkodásáról közeli barátja, Fodor András naplói tájékoztatnak páratlan empátiával.[11] Hazatérte után a világlap Manchester Guardian kritikusaként működött; tehát mikor öt év után újra Magyarországra látogatott, olyan széles körű ismeretekkel bírt a kortárs zene irányairól és személyiségeiről, aminőről itt senki nem álmodhatott. Jól tudott magyarul, és Budapestre érve nekilátott, hogy végigolvassa a távollétében megjelent Bartók-irodalmat, és megismerje az új magyar zenei termést. Tanulmányaiból leszűrt megállapításait nem rejtette véka alá, hanem a jó barát őszinteségével – és igazi angol hidegvérrel – közzétette az Új Hang 1955. októberi számában: Bartók és a fiatal zeneszerzőnemzedék.[12] Vélhetnénk, a cím rejtett iróniával Mihály András öt évvel korábbi zeneideológiai alapvetésére utal, annak téziseit tűzi tollhegyre. Ám ha Mason emlékezetében ott is kísértett az egykori filippika, az azóta eltelt lustrum írott szövegeiből és személyes beszélgetésekből kivehette, hogy zeneszerző-barátainak immár nem a szocialista realizmus papírtigrisével kell küzdeniük; azt kritikusi kardcsapás nélkül is ad acta tette a történelem. Amit megfigyelt, és ami ellen felemelte intő szavát, az a zsdanovi gyomoknál mélyebben gyökerezett a magyar zenei gondolkodásban. Úgy látta, a magyar muzsikusok bezárkóztak a magyar glóbuszra, élvezik Bartók napjának sugarait, és azt hiszik – még mindig azt hiszik –, ezzel övék lett az egész a világ. Hitték, hogy ami az övék, *az* a világ.

Köteles tisztelettel legyen mondva: hiedelmük megszilárdulását Kodály is elősegítette. Mason egyetértett a „Szentirmaytól Bartókig" azon kijelentésével, hogy külföldi nehezebben tudja beleélni magát „a századforduló magyar zenei légkörébe, melyben a Bartók-zene első csírái sarjadtak". De elutasította a következtetést: Bartók zenéjében „minden külföldi hatás csak járulék".[13] Kodálytól immár elvonatkoztatva megállapította, a magyar zenevilág azzal kísérletezik, hogy mindenáron kisebbítse „Bartók stílusa nem magyar elemeinek fontosságát [...]; ennek a kísérletnek gyökere az a törekvés, melynek célja különválasztani Bartókot két legnagyobb kortársától: Sztravinszkijtől [sic] és Schönbergtől. Ez pedig kilátástalan." Jól nevelt angol kritikus létére Mason nem tet-

[10] Vö. a 6. jegyzetet.

[11] FODOR András, *Ezer este Fülep Lajossal,* Budapest, Magvető, 1986; UŐ., *A kollégium. Napló 1947–1950,* Budapest, Magvető, 1991.

[12] Colin MASON, *Bartók és a fiatal zeneszerzőnemzedék,* ford. CSANAK Dóra, Új Hang 5/10, (1955. október), 37–39.

[13] *Szentirmaytól Bartókig,* in KODÁLY, *Visszatekintés* II, 464–468.

te hozzá, holott bizonyosan tudomása volt róla: a különválasztás annál is könnyebben megy, mivel szinte teljes mértékben hiányoznak az összevetéshez szükséges ismeretek. Nem ostorozni akar, inkább segíteni, ezért egyetlen folyóiratoldalon összefoglalta a *három nagy* párhuzamos zeneszerzői útjának érintkezési pontjait, majd elemezte az „utánuk következő nemzedék" – az utószületettek – nehéz helyzetét az egész világon. Úgy látta: nem sikerült kilépniük a korszakalkotó elődök árnyékából, nem törtek új utakat, megragadtak a mesterek kései stílusának utánzásánál. Tévedhetetlenül rámutatott a magyar utódok helyzetének sajátos, külön problémájára is, és mene tekelként fölírta a kor magyar zenei gondolkodásának falára:

> A külföldi fiatal zeneszerzők tévesen általános érvényűnek hitték, ahogy a három nagy mester személyes problémáit és nemzedékük problémáit megoldotta. A fiatal magyar zeneszerzők még abba a veszélyes tévedésbe is eshetnek, hogy a nemzeti probléma bartóki megoldásával azonosítsák magukat. Ezt pedig nem lehet. Bizonyos értelemben a nemzeti probléma már nem is létezik. Bartók és Kodály alkotása, erőfeszítése nyomán Magyarország rákerült Európa zenei térképére. Nem kell már megteremteni a magyar zenét, és a fiatal zeneszerzőknek kevésbé kell tudatosítaniuk zenéjük sajátosan nemzeti jellegét. [...] Most már ne csak magyar zeneszerzők, hanem zeneszerzők akarjanak lenni. Úgyis magyar zeneszerzők lesznek. A magyar népzene meggyökeresedett már tudatalattijukban, bátran elfeledkezhetnek róla, sőt nem csak lehet, de így is kell tenniük. [Bartók és Kodály számára] a népzene inspirációt jelentett. De nem tarthatja el a következő nemzedéket is, ennek másfelé kell fordulnia. Hova? Mindenesetre Bartókhoz. De nemcsak ahhoz, ami sajátosan magyar, hanem ahhoz is, ami benne egyetemes érvényű, ami közös két legnagyobb kortársával, ami velük együtt a huszadik század igazi nagy géniuszává teszi. Ne essenek abba a hibába, mint a nyugati zeneszerzők, akik ugyanabba a révbe akartak jutni, ahová Bartók – mint Schönberg és Sztravinszkij is – későbbi éveiben érkezett. [...] keressék tovább azt az új, egyetemes klasszicizmust, melyet a három mester kutatott középső periódusuk problematikusnak, kísérletezőnek tartott műveiben. Ott van a zene jövője.

Tájékozott kritikus létére Colin Mason bizonyára tudott a kontinentális avantgarde legújabb „klasszicizmusáról", a poszt-weberni szerializmusról. Azért hallgatott róla, mert Benjamin Britten országának muzsikusaként a merész, kifejező, problematikus, mégis közönséget vonzó, élményszerű klasszicizmus volt az ideálja? Vagy csak úgy vélte, a magyar zeneszerzők nem léphetnek a múltból rögtön a jövőbe? Éretlennek tartotta a viszonyokat a nagy ugrás megkísértéséhez? Cikkére Sólyom György tollából érkezett válasz az Új Hang következő számában, és ez meggyőzhette arról, hogy mindegy, mit kifogásol és mit javasol, diagnózisa borsóként pattan vissza a magyar zenei gondolkodás sziklafaláról. A klasszikusok vizsgálatára fölesküdött zenetudós szinte semmit nem fogadott el Mason érveiből, végkövetkeztetése pedig teljes naivitással tükrözte a közmondásos brosúrányi lemaradást – Mihály András 1955-ben már óvakodott volna leírni, amit Sólyom teljes ártatlansággal papírra vetett:

> Bartók egy ellenséges világ lebírhatatlannak tűnő nyomása közepette látta meg ezeket a távlatokat. Körülöttünk már megszűnt ez a nyomás, problémáink, nem egyszer súlyos nehézségeink nem a humánum, igazság, művészet – és a környező világ alap-

vető ellenmondásaiból fakadnak már, mint az övéi. Nem kell már elölről végigjárnunk az ő útját.[14]

„Mi" egy része egyetértett Sólyom Györggyel – kit lep meg, hogy közöttük találjuk Szabó Ferencet? Mintha szavait egyenesen Colin Masonnak címezte volna, 1956 áprilisában, a harmadik (egyben utolsó) Magyar Zenei Hét zárszavában teátrális aggodalommal regisztrálta, hogy kartársai egy csoportja *Donaueschingenben*, vagyis a 1920-as évek „problematikus" avantgarde-jának örökségben keresi az újracsatlakozási pontot az európai zenei törekvésekhez:

> Vajon nem aggasztó-e az, hogy jó pár zeneszerzőnknél a sematikus kantáták és tömegdalok megtagadása és elvetése a múlt régesrég elintézett és lomtárba került zenei problémáinak ilyen ijesztő kísértetjárásához vezetett?[15]

Tartsatok ki, elvtársak – folytatta –, a magyar zene jövője továbbra is a „szocializmus eszméjétől áthatott kultúrában" van. „Mennél szélesebb gyökeret vernek benne a szocialista humanizmus eszméi – annál jelentősebb szerep és feladat vár rá, annál nagyobb lesz világrangja." Más akkori hozzászólásokból és későbbi fejleményekből kiviláglik, hogy a *donaueschingeni utat* úttévesztésnek érezték olyanok is, akik nem osztották Szabó hitét a magyar zeneszerzés és szocialista jövő eltéphetetlen kapcsolatában. Valószínűleg nem pontosan ezt a csapást tekintette a célhoz vezető egyenes útnak Szabolcsi Bence sem, de tökéletesen egyetértett Colin Masonnal: a magyar zene az elmúlt években bezárkózott, és az a veszély fenyegeti, hogy ismét lekerül az európai térképről, amelyre Bartók és Kodály felsegítette. Ezért kiáltotta a megdöbbent zeneszerzők fülébe a Héten elhangzott vitaindítójában: „ki a világba magyar zene!"[16] Fél évvel később a Bartók Fesztivál el is követett minden tőle telhetőt, hogy megnyissa a kaput a magyar zene előtt – az előtt a magyar zene előtt, amit a zeneszerzők közössége éppen akkor reprezentatívnak ítélt. A világ nem vett tudomást az üzenetről, és mintha a Fesztivállal elintézettnek venné a dolgot, a bemutatott művek nagy többségéről szinte azonnal végérvényesen megfeledkezett az ország is. Képletesen szólva, Bartók ébresztése az ötvenes évek új magyar zenéjének temetésévé változott.

[14] *Bartók és a fiatal zeneszerzőnemzedék. (Megjegyzések Colin Mason cikkéhez),* Új Hang 5/11 (1955. november), 56–57.

[15] Új Zenei Szemle 7/5 (1956. május), 39–42.

[16] Uo., 29–34.

VERESS SÁNDOR SZIMFONIKUS MŰVEI

A háború utáni években Szervánszky és Kadosa mellett Veress Sándor volt a magyar zeneszerzés legmarkánsabb szereplője. 1949-ben közéleti és művészi tevékenységének elismeréseként Kossuth-díjban részesítette az a politikai rendszer, amelytől épp akkorra nemcsak belsőleg, de külsőleg is elhatárolódott: római ösztöndíjas tartózkodásából nem tért vissza Magyarországra. Emigrált, vagy ahogyan régebben mondtuk, disszidált – a latin szó eredeti jelentése szerint tehát ellentétbe került a rendszerrel, meghasonlott és eltávozott. Zeneszerzői, zenetudósi és tanári pályáját Svájcban folytatta, mégpedig – átmeneti nehéz időszak után – a honban nagyhírű, külföldön azonban a perifériára kényszerült magyar emigránsok sokaságával ellentétben általános elismeréstől övezve. Veresst a kortárs zene mértékadó köreiben karakteres zeneszerző-személyiségnek ismerték el a nyugati félgömbön is.

Veress Sándor az emigráció idején éppen csak hogy átlépte a negyvenedik életév küszöbét. Általános tapasztalat szerint ez a kor mindenki számára fordulót, változást hoz magával, ha nem is minden esetben olyan mély válságot, ami kiérdemelné a lélektanban elterjedt *midlife chrisis*, azaz életközépválság megjelölést. Negyvenévesen sokan érzik úgy, hogy felnőtt, tevékeny és tudatos életük remélhetőleg hátralévő második felét más körülmények között, új eszmék szolgálatában kell leélniük. Különös erővel tör föl az ösztönzés a változtatásra, ha az egyéni életforduló történelmi korszakfordulóval vagy művészeti stílusváltással esik egybe. Újkori zenetörténetünk két óriása megrendítő politikai változás következményeivel találkozott *nel mezzo del cammin di nostra vita* – utuk felezőpontjához érkezve: háború, összeomlás, forradalmak és ellenforradalom, Trianon csapása, a csonka országban újonnan felállt, szemükben kevéssé rokonszenves neokonzervatív politikai rendszer. A változások között meg kell említenünk az általános stílus- és szemléletváltást is, amelyet az európai avantgarde a háború utáni években végrehajtott. Mindezen tényezők hozzájárultak, hogy Bartók Béla 1921 és 1925 között mély lelki és alkotói válságként élje át a vándorút fordulóját. A krízist magánéletének és zeneszerzői stílusának teljes átrendezésével oldotta meg. Kodály személyes átváltozásáról kevesebbet tudunk, ám a végeredményről egyértelműen vall a Psalmus Hungaricus és a húszas évek közepén felvállalt küldetés a magyar kóruskultúra és az iskolai énekoktatás megújítására. Mikor negyed évszázaddal később, a második háború végét követően Veress Sándor nemzedéke állt az életút felezőpontján, ismét nagy politikai és zenei változások közepette kellett számot vetnie személyes és művészi jelenével és jövőjével: háború, ismételt országvesztés, új politikai rend, egyszersmind mélyreható változások a kortárs zenében – Nyugaton rövid neoromantikus fellángolás után új, intranzigens avantgardizmus nyert teret, Keleten újklasszikus és újromantikus esztétikai magatartást követelt a politika diktátuma.

Addigi pályáján Veress Sándor a magyar avantgarde egyik legigazabban bartóki alkatának mutatkozott. Gyűjtötte és bensőségesen ismerte a magyar népzenét – erdélyi

születése s a bartóki példa nyomán a magyar mellett a románt is. Mesteréhez hasonlóan ő is mindig megőrizte nyitottságát az újra. A háború alatt a személyes és erkölcsi szabadság elkötelezettjeként együttműködésre lépett a kommunistákkal; 1947 után viszont növekvő aggodalommal figyelte, hogyan veti le a demokratizmus álarcát a párt, hogyan hajtja végre a szovjet parancsára a példátlan politikai és művészetpolitikai agressziót a hatalom megszerzésére, aminek nyomán közvetlen veszélybe kerül a személyes és művészi szabadság – nem utolsó-, hanem elsősorban maguké a kommunistáké. Itáliai tartózkodása alatt Budapesten elérhetetlen zenei információkhoz jutott, s ezek nyomán felismerte zeneszerzői stílusa bővítésének, megújításának szükségességét. Hogy önállóan alakíthassa ki emberi-politikai álláspontját, és hogy szabadon követhesse a benne megszólaló új hangok hívását, az emigráció mellett döntött. Kivonulása Magyarországról szinte tálcán kínálja az alkalmat, hogy elvégezhessük a történelmietlen kísérletet, s az ő, egészen más körülmények között született műveit vizsgálva megpróbáljunk válaszolni a kérdésre, mi történt volna a magyar zeneszerzésben, ha nem köszönt be a zsdanovizmus évada, ha nem szakad meg az 1948-ig folyamatos nyugati információáramlás, ha az 1950-es neoavantgarde fordulatnak a magyar komponisták egyidejűleg, s nem nyolc-tízéves késéssel lehetnek tanúi és részesei. Tudjuk, efféle gondolatkísérlet ellen súlyos kifogásokat lehet felhozni. Hiszen így mintegy feltételezzük, ha nem kell felhúzniuk a szocialista realizmus kényszerzubbonyát, a zeneszerzők mindegyike párhuzamos csapást követett volna, ugyanarra az útra lépett volna, mint Veress. Úgy tűnhet, az ellenpélda állításával mi is ugyanúgy tagadjuk a zeneszerzői választás szabadságát, ahogy a kommunista zenepolitikai rendszer tagadta. Az el nem hangzott ellenvetésre azt válaszolhatjuk: magától értődőnek tartjuk, hogy a magyar zeneszerzők közül jó néhányan habozva, vagy egyáltalán nem követték volna Veress stílusváltását, s a hozzá hasonló újító szellemek közül sem mindegyik haladt volna vele azonos irányba. Ugyanakkor közismert, hogy az avantgarde szellemű szerzők, például Kadosa Pál vagy Szervánszky Endre milyen belső gyötrelmeken mentek át, mire a párthűség kimérájának parancsára magukévá tették a sztálinista zeneszerzői irányt. Legalább az ő esetükben bizonyosra vehetjük, hogy normális, európai kulturális körülmények között zeneszerzői életművük egészen máshogy alakult volna az 1940-es évek végétől kezdve.

Milyen zeneszerzői eszmények hatották át Veress Sándort az emigrációt megelőzően? Eddigi fejezeteink fel-felvillantották profiljának egyes vonásait – megismertük a Hegedűverseny áradóan őszinte líráját, a Térszili Katicza népies-marionettes neoklaszszicizmusát, a Szent Ágoston zsoltárának látomásos neobarokk hangját, meg a pedagógiai célú Billegetős muzsika tiszta népi konstruktivizmusát. Nem idéztük még fel a Bartók Bélát elsirató Threnos szenvedélyes expresszivitását. A mester 1945. szeptember 26-án New Yorkban bekövetkezett halálának híre már másnap megérkezett Budapestre, és elemi csapásként hatott. Bartók személye és művészete a magyar zeneszerzők következő nemzedékei szemében talán a legfontosabb elemét, élő, mégis eszményi tájékozódási pontját alkotta az őket körülvevő világnak, esetenként meghatározóbb elemét, mint a hétköznapi vagy akár a történelmi valóság. Bartók művészetét feldolgozni, a hozzá fűződő viszonyt zeneileg megfogalmazni – mindez elsőrendű és elsőrangú feladatként állott a középkorú és ifjú zeneszerzők előtt. A mester halála a gyász, az emlékezés, a tisztelgés árnyalatával színezte a követőit hozzá fűző, több évtizedes, szoros kapcsolatot.

Bartók távozásának a zenei köztudatban különös hangsúlyt adott a halál bekövetkeztének időpontja. Magyarország még alig ocsúdott fel a nyilas terror s az átvonuló front

okozta megrázkódtatások sorozatából, mikor a lesújtó hír megérkezett a távoli Amerikából. Úgy tűnt, mintha az újabb veszteség betetőzése lenne a háború minden veszteségének és pusztításának. Ennek jeleként tűzték ki a Városi Színházba az emlékének szentelt első gyászünnepélyt éppen 1945. október 6-ára, az aradi vértanúk emléknapjára: Bartókkal együtt a haza minden vértanújára emlékezni kívántak. Egyértelműen erre utal az alkalomra komponált három gyász-zene közül Kodály művének címe: Vértanúk sírja. A másik siratóének, Kadosa Pál Gyászódája ugyancsak az elesett, elpusztított százezrek emléke előtt tisztelgett. Harmadik zenei megemlékezésként Veress Sándor Threnosa szólalt meg. Valószínűnek látszik, hogy a művet már korábban megrendelték, de a komponálásra a szerző emlékezete szerint csak Bartók halála után került sor. Veress így írt erről Demény Jánosnak 1966 decemberében; nem csoda, hogy néhány részletet pontatlanul idézett fel több mint húsz évvel a Threnos komponálása után:

> A Threnos-t még Pesten írtam, a Herman Ottó utca 22-ben, zsírpapírral beragasztott ablakok mögött 1945 szeptember–októberében, az alatt a két hét alatt, amely Bartók halála és az Akadémián tartott gyászünnepség között volt, ahol először játszották. Hármunkat bízott meg evvel akkor a kultuszminisztérium, illetve a Művészeti Tanács, Kadosa volt még, s nem emlékszem, ki volt a harmadik.[1]

A gyász az emberi kultúrák ősi hagyománya szerint nem csupán kifejezi a fájdalmat, amit közeli, szeretett lény elvesztése miatt érzünk. Gyászolni annyit tesz, mint a veszteséget, a fájdalmat tudatosítani, megélni, feldolgozni. A pszichoanalízis Freud nyomán gyászmunkáról beszél, a gyászt céltudatos és célzatos lelki tevékenységnek tekinti.[2] Évezredek, tán évtízezredek óta keresett és talált az ember különböző formákat és eszközöket, amelyek e belső tevékenységet szimbolizálják és elősegítik – kulturális alapegységeket, *kulturémákat* alakított ki az egyéni és közösségi veszteség fölött érzett fájdalom levezetésére. Egyéni és közösségi gyászszertartásainak eszközeként minden műveltség alkalmazza a hangkeltés, a zene valamilyen formáját. A gyásznak megvan a maga dinamikája, s a gyászzene szerkezete ezt artikulálja: hozzásegíti a gyászolót, hogy a veszteség okozta dermedt állapotból kiemelkedjék, a fájdalmat muzsikálássá és mozgássá, kifejezéssé alakítsa, és ezzel mintegy újrateremthesse egyéniségét és világát.

Veress Sándor Bartók Béla emlékének szentelt siratóéneke a gyászének belső dinamikáját nagy fesztávú ívszerkezetté szublimálja. Ősi lelki és esztétikai ösvényeken jut el a fájdalom hangtalan mélységeitől töredékes dallami jeladások állapotán át a teli hangú, szenvedélytől fűtött siratóénekig, hogy azután szinte akarattalanul zuhanjon vissza az elmúlás csendjébe. A formának a dinamizmus az uralkodó vonása; nem csodálhatjuk, hogy egyik kritikusának is ez, a növekedés maradt legerősebb élménye a Veress-mű hallatán: „a Threnos egyetlen, erőteljes emelkedésből áll" – írta a londoni Times kritikusa 1958-ban. Molnár Antalnak is a tétel nagy íve jelenhetett meg emlékezetében, midőn a Gyászzene „messze világító formaremekét" emlegette. Első hallásra a kései hallgatóra is az óriási crescendo, a zene teraszos emelkedése gyakorolja a legerősebb hatást. De Veress,

[1] DEMÉNY János, *Veress Sándor – életmű-vázlat*, in *Veress Sándor tanulmányok*, 33.

[2] Alexander und Margarete MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München, Piper, 1967.

noha kétségkívül orgiasztikus elvű zenét ír – vagyis primitív anyagokat, láncszerű, végtelenül tágítható dallamsorokat ismételget variálva, egyre gazdagabb hangszereléssel, egyre növekvő hangerővel –, a zenei formálásnak ezt az ősi módszerét kifinomult zeneszerzői eljárásokkal kontrollálja. A Basler Nachrichten zeneírója nem járt messze az igazságtól, mikor a Threnost „szabad szonátaformában írt zenének" nevezte.[3]

Hogyan is lehetne másként a népzenekutatásnak elkötelezett Bartók-tanítványnál: a gyász zenei artikulálásának alapvető eszköze Veress művében a magyar népi siratók. Első zenei képlete lehajló pentaton dallamtöredékekből bontakozik ki lassan, habozva a hegedűkön, meg-megismételt, tompa üstdobütések fölött. Jó néhány másodperc telik el, mire a motivikus csíra hangról hangra lefelé terjeszkedve eljut a kezdőhang alsó kvartjáig, kvintjéig, majd oktávjáig; a jól érzékelhető ötfokú szerkezeti váz kitöltésével végül kirajzolódik a zárkózottan szomorú, dór hangsorú népi siratódallam. Nem hiszszük, hogy eredeti népi panaszdal idézetéről lenne szó, inkább a siratók dallamtípus eszményéről, ideájáról, úgy, ahogyan a folklorista Veress Sándor tudományos tapasztalataiból lepárolódott. A hegedű siratódallamához kezdettől tétova ellenszólam csatlakozik a brácsákon. Miután elhangzik a siratók első szakasza – dísztelen, elfulladó bejelentése a tragikus eseménynek –, a két vonósszólam anyagot cserél: a brácsa veszi át a siratást, a hegedű pedig az emelkedő ellenszólamot szövi tovább.

Az első elhangzás úgy hat, mintha két karvezető intonációja lenne; szólójukra a siratódallam legjellegzetesebb részleteinek ismétlésével teljes létszámban és hangerővel válaszol a tragikus kórus. A zenei szerkesztés erősen emlékeztet a zeneelmélet által heterofóniának nevezett kezdetleges többszólamú technikára: ugyanazt a dallamot szólaltatják meg az egyes hangszercsoportok, de nem vegyeskari összhangban, hanem párhuzamos és komplementer változatokban, szinte véletlenszerű eltolódásokkal. Ugyancsak bizonyos véletlenszerűség, szabálytalanság uralkodik a szakadatlan lüktető szívdobogás-ritmusban: a dobütések két, három, négy, öt, hat és hétnegyedes ütemekbe csoportosulnak. Fölöttük idő múltán megszólal a rézfúvósok kara, jellegzetes pergő gyászinduló-ritmusokkal: a magányos énekes siratójának hívására tömegek indulnak fel. Így érkezik fel a Threnos ereszkedő siratódallamra épülő első szakasza az egzotikusan hangzó csúcspontra: a rézfúvósok harsány kórusa fölött a hegedű- és fafúvóskar magasában széles, szenvedélyes beszéddallam kiáltja világgá a fájdalmat.

Ezután a kezdő Andanténál valamivel mozgalmasabb szakasz következik. Szinte légüres térben, alig hallható, de kérlelhetetlenül folyamatos üstdobütések és a mély vonósok egy-egy gyászinduló-ritmusú pergetése fölött pásztori, melankolikus dallamot játszik az oboa; igazi *cântec lung*, hosszú dallam ez, keleties, indázó vonala világosan elkülönülő sorokra tagolódik, de nem rajzol ki szabályos strófaformát. A szonáta rendjét követő elemzés ebben a békésen szomorú képletben láthatja a melléktémát. Teljes mértékben megfelelnek az akadémikus szonátaelvnek a hangnemviszonyok is: a kezdet nagyon határozott *e* hangneméből a melléktémában a zene szabályos moduláció után kvinttel magasabbra hág fel – az új tonális szintet az üstdob négynegyedes ütemben szabályosan sorjázó ütései jelölik ki.

Mind az első téma alaktalansága, mind a második világosabb körvonalai alatt ott dobog a készülődő gyászinduló ritmusa. A Veress-mű középső szakaszában megindul az

[3] Demény János közlése nyomán, uo.

eddig egy helyben lépő gyászmenet, kibontakozik az egykorú és mai hallgató fantáziáját is megmozgató, primitíven nagyszabású fokozás. Feszültségét az expozícióban bemutatott két elem, az egyenletesen dobogó-menetelő ritmushátter, és a rapszodikus, erőteljes dallamosság termékeny ellentéte adja. Szabadon variálódó melódiafolyondárok váltakoznak makacs, akaratos és kielégíthetetlen hangismétlésekkel. Nemcsak az egzotikus dallamosság, hanem a teraszos hangszerelés sötét színpompája is Ravel rituális táncfantáziáját, a Bolerót idézi emlékezetünkbe – nem rendezett gyászmenet vonul előttünk szabályos indulózenére, hanem barbár misztérium résztvevőinek orgiasztikus táncmenetét figyeljük. Elemi erővel torlódnak fel a motivikus energiák, sűrűsödnek a színek, növekszik a hangerő a kritikus pontig, ahol nem következhet más, mint robbanás.

Vajon mi a drámai jelentése a robbanásszerű kifejletnek, ami logikusan, de váratlanul félbeszakítja a Threnos második részét? Nyílt gondolkodású hallgató biztosan ráérez: a zene elérkezett az eksztázishoz. A görög szó azt az állapotát jelöli az elragadtatásnak, amelyben az ember fenntartás nélkül, korlátlanul átengedi magát valamely erőteljes érzelemnek, s ezáltal felszabadul a tudat igája alól. A gyász eksztázisa – erről győz meg Veress zenéje – teljesen kitölti, megindítja, megtisztítja és felszabadítja az emberi belsőt. Nem abban az értelemben persze, hogy elvezetné a gyásztól a vigaszig, a haláltól a megdicsőülésig: a rituális *passage*-nak, az átváltozásnak ez a királyi útja a klasszikus szimfóniának és romantikus szimfonikus költeménynek van fenntartva. Veress Sándor költeménye más utat jár be. A forma kibontakozása, az érzelmi csúcspont után a siratóének még a kezdetinél is vigasztalanabb állapotba zuhan – dallamai kiégtek az eksztatikus fokozásban, nyomukat csak dallamcserepek, zenei törmelékek jelzik. A zene a visszavezető szakasz ütemeiben teljes tanácstalansággal forgolódik és keresgél, míg a tétel harmadik harmadának kezdetén rá nem lel a kezdőtémára. Némileg elváltozott formában halljuk, sötét tónusú pásztorsíp, angolkürt játssza, talán a Trisztán harmadik felvonásának kezdetére emlékezve. Mint az első részben, az utolsóban is elkövetkezik a főtéma felfejlesztése. De a hang érzékelhetően változott, tágasabb, szubjektívebb dallamvitel, emberibb-átéltebb pátosz szól ki az emlékezés megtisztult összefoglalásából. A melléktémát a fuvola intonálja – a búcsúzó, távolodó lélek utolsó, megvilágosodott üzenetét játssza. Íme a tanulság: a zene feltárja a fájdalom hatalmas potenciálját, átélhetővé teszi a gyászt mint súlyos tartalmú elbeszélést, mint jelentékeny szertartást; és ezzel felszabadítja a lelket. Azt is, amely elszállt, azokét is, akik itt maradtak.

*

Akik itthon maradtak. Képzelhetjük, a rosszkedv minő hideg telét idézte elő a magyarországi hivatalos zenepolitika berkeiben a Kossuth-díjjal azon frissiben megtisztelt zeneszerző hűtlensége a rendszerhez és az eszméhez, amelynek addig látszólag tántoríthatatlan híve volt. Római ösztöndíját mint kivételesen szerencsés körülményt kihasználva Veress az 1948. év végén leeresztett politikai és művelődési vasfüggöny túloldalán maradt. Mondanunk sem kell, ezzel évtizedekre kirekesztette magát a magyarországi zenei nyilvánosságból. Nevét cikkekben, előadásokban, vitákban nem említették, művei közül a régebben kelteket sem játszották hangversenyen vagy rádióban, úgyhogy az 1950-es években, a 60-as évek első felében felnövekedett magyar muzsikusok zenetörténeti múltképéből teljesen hiányzott a Bartók és Kodály utáni nemzedék e vezető személyiségének neve és munkássága. Legfeljebb azok tudtak Veressről valamit, akik személyes

barátaitól, rendületlen elkötelezett híveitől kaptak némi tájékoztatást. Arról pedig, hogy hogyan élt, és mit alkotott a határon kívül élő Veress Sándor, az 1956 előtti magyarországi zeneéletben valószínűleg a leghalványabb képet sem alkothatta magának senki.

Egyebekben csak annyiban tekinthetjük rendkívülinek azt, hogy a honi hangversenypódiumon nem szólaltak meg a Nyugat-Európában élő tekintélyes szerző újabb keletű művei, s hogy a rádió sem közvetítette felvételeiket, amennyiben Magyarországról elvándorolt, elismert, addig viszonylag sűrűn játszott mesterről volt szó. Mert hát – ahogy erre a kor tanúi jól emlékezhetnek – az ötvenes évtized elején a modern „nyugati zenét" jóformán teljes bojkott sújtotta. Keveset játszottak a 20. század első felének nagyjaitól is, hacsak fel nem esküdtek a szovjetrendszerre, mint Prokofjev. De a nagyok neve mégsem veszett ki teljesen a zenei köztudatból; némi szarkazmussal azt mondhatjuk, ha nem is játszották, legalább szidalmazták őket, s ezzel fenntartották emléküket az idősebbek emlékezetében, és megismertették nevüket a fiatalokkal. Arról azonban semmiféle hír nem hatolt be a Lajtán túlról, hogy mi foglalkoztatja a Nyugat zeneszerzőinek középső és fiatal nemzedékét, melyek az új, irányadó műhelyek, milyen eszményeknek kötelezték el magukat az idősebb újítók és a határozott szándékkal fellépő ifjú nemzedék. Az elenyésző számú nyugati bemutató esetében gyaníthatjuk, hogy a szerzők politikai szolgálataik jutalmazásaképpen rendelték el őket.

Amikor Veress Sándor kilépett a szocialista realizmus igájába hajtott magyar zeneszerző közösségből, és Nyugat-Európában telepedett le, a kontinens komponista-előhada éppen döntő fordulat küszöbére lépett: kicsik és nagyok a tizenkét hangot egyenrangúan használó zeneszerzői technika átvétele mellett döntöttek. E zeneszerzési eljárásmódot Arnold Schönberg dolgozta ki a húszas évek elején, és tanítványainak köre már akkor felesküdött alkalmazására: az Új Bécsi Iskola a tizenkét egymásra vonatkoztatott hangból álló sorokkal való komponálásban látta a megalkuvás nélküli zenei logika zálogát. Schönberg módszere a maga idején nagy feltűnést keltett: a zeneszerzők egy részét vonzotta a rendszer képessége a zenemű hangmagasságrendjének totális előzetes ellenőrzésére. Ám a dodekafónia távolról sem jutott egyeduralomra. Stravinskyt, Bartókot, Hindemithet, a francia és angol szerzőket egyelőre meg sem kísértette alkalmazásának gondolata; az újklasszicizmus valamennyi alfaja a hagyományos hangnemiség megújítására törekedett, márpedig a tizenkét hangú technika szigorú formája kerüli, sőt kizárja a tonális utalásokat. Ezzel szemben 1950 táján a zeneszerzők széles köre nem csupán a tizenkét hangú komponálás módszerét tette magáévá, hanem úgynevezett szériák alkalmazásával a zenei anyag előzetes meghatározásának még szigorúbb elveire esküdött föl. Nem tudjuk, milyen mélységig ismerte a Nyugat-Európában otthonos Veress Sándor a dodekafónia technikáját, mindenesetre nem alkalmazta. Emigrációja után viszont szembesült az új eljárásokkal, és az elvárásokkal is, amelyeket a hirtelen erőre kapott avantgarde kritika megfogalmazott. Tapasztalnia kellett, hogy a tizenkéthangúság nemcsak kompozíciós lehetőséget kínál, hanem mintegy kötelezettséget is ró a zeneszerzőkre. Megértette: aki a modern zene piacán meg kíván jelenni termékével, az nem kerülheti meg, hogy valamilyen mértékig és formában elsajátítsa és alkalmazza a tizenkét hang egyenrangú kezelésének módszerét.

A nyugat-európai zenedivat megismerése nyomán Veress Sándor bizonyára belső konfliktushelyzetben érezte magát. Nemzedékében ő képviselte egyedül azt a zenésztípust, amely Bartók, Kodály és Lajtha mintájára személyében egyesítette a népzenekutatót és zeneszerzőt; mások a Veressnél jóval fiatalabb Járdányi Pál kivételével nem mé-

lyedtek el az eredeti népzenében. Bartók 1931-ben megfogalmazott álláspontja szerint a népdal pentaton vagy diatonikus hangrendje összebékíthetetlen a tizenkéthangúsággal, s ha a zeneszerző ragaszkodik a népdalmotívumok alkalmazásához, azzal egyszersmind elkötelezi magát a tonális komponálás mellett. A népzenén alapuló klasszicizmusból tehát nem vezetett egyenes út a kompozíciós elvek avantgarde megújításához. Ám Bartók korábban tudvalevőleg nem fogalmazott ennyire kategorikusan. Sőt, az első világháború után, expresszionista periódusának csúcspontján határozottan kiállt a népi dallamosság és az atonalitás összeegyeztetősége mellett. Lehetett-e 1950 körül az ő példája nyomán harmóniát teremteni népzenei ihlet és tizenkéthangúság között?

Veress Sándor az útkeresés első lépéseként ezt a célt tűzte ki maga elé, és korabeli nagylélegzetű műveinek tanulmányozása válaszolhatja meg a kérdést, sikerült-e az ifjú Bartók útmutatása nyomán a Budapestről Román át Svájcba költözött zeneszerzőnek művészileg érvényesen végrehajtania a stílus modernizálását. A Sinfonia Minneapolitanát, azt a művet, amelyet a stílusváltás fázisának illusztrációjára felhasználunk, a partitúra bejegyzésének tanúsága szerint Veress 1952. december 12-én kezdte komponálni. Hangszerelését a következő évben március 25-én, Bartók Béla születésnapján fejezte be. A szerzői kézírás hasonmásaként megjelent kotta előlapja szerint a művet a Frederick Mann Alapítvány megrendelésére írta, és az alapítványtevő mecénásnak ajánlotta. A megrendelés valódi ösztönzője azonban az Amerikai Egyesült Államok középnyugati nagyvárosában működő kiváló szimfonikus zenekar volt, a megbízást pedig sejthetően az együttes vezető karnagya, Doráti Antal kezdeményezte. Doráti szinte évre pontosan Veress nemzedékéhez tartozott, hozzá hasonlóan Bartóknál tanult zongorát a budapesti Zeneakadémián, majd a harmincas évektől kezdve nemzetközi pódiumokon tevékenykedett karmesterként. A negyvenes évek elején az Egyesült Államokban a legnagyobb odaadással propagálta Bartók műveit, és minden lehetséges módon a mester segítségére volt annak nehéz amerikai emigrációs korszakában. Mikor Bartók iskolájának kiváló neveltje, Veress Sándor emigrált, és ezzel Bartókhoz némileg hasonló helyzetbe került, Doráti sietett megtenni érte azt, amit tízegynéhány évvel korábban mint pályakezdő nem tehetett meg mindkettejük zenei és emberi eszményképéért: a Sinfonia Minneapolitana megrendelésével és bemutatásával nyújtott Veressnek pénzügyi – és ami ennél sokkal fontosabb – erkölcsi támogatást.

Nincsen tehát abban semmi meglepő, hogy a mű egyes helyeken Bartók-hommagenak, Bartók előtti tisztelgésnek hat. Ettől elválaszthatatlan egy másik, a magyar hallgató szempontjából döntő benyomás: a zenében lépten-nyomon feltűnnek motívumok, ritmusok, sőt egész témák, melyek népdal vagy néptánc jellegét első hallásra felismerjük. Az első tétel legjellegzetesebb, legszebb témája a formai folyamatnak azon a helyén szólal meg, ahol a klasszikus szimfónia nyitótételében a melléktémát várjuk. A tizenkét hangú zenei környezetben a dallam aggályok nélkül végigénekel egy magyar népdalstrófát; ereszkedő dallamvonala, jellegzetes sántikáló metruma, hét szótagú sorokból álló, négysoros szerkezete a közismert magyar dallamtípust idézi, amelyet a Bartók által gyűjtött és feldolgozott Angoli Borbálából ismerhet a nagyközönség. Tizenkét hangú komponálásra felesküdött zeneszerzők ezt a hangismétlésekben bővelkedő dalstrófát biztosan nem ismerik el valódi dodekafon produktumnak, annak ellenére, hogy a dallamban megszólal a hangrendszer mind a tizenkét hangja, mégpedig többé-kevésbé jól felismerhető sor formájában. Láthatjuk: Veress megoldása – tizenkét fokú hangkészlet, népi dallamformálás – a Bartók által évtizedekkel korábban kijelölt utat követi. Ezen túlmenően a Sinfonia hallgatójának

olykor határozottan az a benyomása támad, hogy az ifjabb szerző Bartóknak nemcsak kompozíciós metódusait veszi át, hanem képzeletében konkrétan is megjelenik egy-egy bartóki hely színkészlete, légköre, jelképisége. Az első tétel témabemutató szakasza után következő formarészben, amit több-kevesebb joggal a klasszikus szonáta kidolgozási szakaszával azonosíthatunk, a népi balladatémát Veress a hárfa és xilofon misztikus hangszínébe öltöztetve hozza vissza, ahhoz hasonlóan, ahogyan az első tétel fúgatémája feltűnik a Zene második tételének középrészében. Hogy közben a hely Bartók kétzongorás-ütős Szonátájára is emlékeztet, az a két minta közeli rokonsága okán szinte magától értődik.

Akárcsak Bartóknál, a népdalszerű részlet Veressnél sem a mű felszínére applikált dísz, a lényegtől idegen járulék: a dallam nyilvánvaló és titkos zenei-logikai szálakon szervesen kapcsolódik a mű egészéhez. A melléktéma ugyanis valójában nem tesz mást, mint népdalosítja az első tétel főtémáját, amely a valódi tizenkéthangúság mezében, hangismétlések nélkül adta elő a tétel Reihéjét, olyan gyors tempóban, hogy inkább mozdulatként, mint dallamként értékeljük. A főtéma jelképi tartalmát korántsem tudjuk olyan egyértelműen megfejteni, mint a melléktémáét. De ebben is határozott zenei karakterre ismerünk: energikus, szinte akaratos jellemként mutatkozik be. Erőteljességéhez, határozottságához sokat hozzátesz a basszusban ismételt *d* hang, amely inkább a bartóki barbarizmus jelentésköréből, semmint az óhitű tizenkéthangú regulából származik. Ha innen, a gyors rész első hangzásától visszatekintünk a főtémát megelőző és megelőlegező lassú bevezetésre, felismerjük, hogy annak harmóniai menete a klasszikus összhangzattan egyértelműségével vezet el a főtéma alatt ismételt makacs *d* alaphanghoz. A mű későbbi menete során nemcsak a *d* alaphang volta bizonyosodik be; kivehetünk további hangnemi szinteket is, amelyek mintegy a klasszikus funkciókat képviselik. Tehát Veress a dodekafónia elvárásával és előírásával ellentétben a tizenkét fokú hangkészletet és a sorelvű szerkesztést nem szakítja el teljesen a tonális zenei háttértől. Az 1980-as évek elején írt stíluselemző tanulmányában hasonló megállapításra jutott Terényi Ede, erdélyi zenekutató és zeneszerző. Terényi megalapozottan látta a Sinfonia Minneapolitanában a stílusváltás korszakának azon művét, amely a legradikálisabban kísérletezik az eszközök megújításával, de a tizenkét hang egyenrangúsítása terén nem megy messzebb, mint ami a népi dallamosság ihletével eltelt, Bartók szellemi és zenei hatása alatt álló magyar szerző számára az ötvenes évek elején egyáltalán lehetséges volt.[4]

Azon hallgatókat, akik idegenkednek a dodekafóniától, az Andante kezdete hozzásegítheti, hogy megértsék – ha nem is fogadják el –, miféle különös ösztön késztette a zeneszerzőket a hagyományos tonális rendszer biztonságának elhagyására, az exodusra a tizenkéthangúság idegen, újszerű tájaira. Veress a tételt magyaros ihletű dallamra építi, amely mit sem veszít lírájából, bensőségéből azáltal, hogy diatónia helyett a tizenkét fokú hangrendszerben bontakozik ki; a dodekafon melódiavonal jóvoltából viszont a mű szövegösszefüggésén belül megnyeri az idegenszerűség, titokzatosság azon többletét, amelyre a szimfonikus dráma e helyén nagy szükség van. (Tegyük hozzá: a hallgatónak nem esik nehezére a második tétel klarinéton megszólaló bevezető dallamában az

[4] TERÉNYI Ede, *Veress Sándor alkotóperiódusai*, in *Veress Sándor tanulmányok*, 80, 87.

első tételben megismert tizenkét hangú alapgondolatot felismerni.) Az Andante rondóformájú zárótételbe torkollik. Maga a szerző utalt rá, hogy ezt is tematikus rokonság fűzi az előzményekhez. Tizenöt évvel a mű keletkezése után, 1966-ban így nyilatkozott Demény Jánosnak: a szimfónia „mindhárom tétele ugyanabból a sorból (Reihe) készült". A finálé olyannyira közvetlenül kapcsolódik az első tételhez, hogy a karakterkülönbség ellenére reprízérzetet kelt. A szonátaciklus finálé és a szonátaforma visszatérésszakasza tehát mintegy azonosul; a háromtételes mű egyetlen nagy, egytémás szonátaformába rendeződik. E formai megoldás jelzi, hogy a kiindulópontot nem a schönbergi tizenkéthangúság, hanem az a romantikus eredetű variációs-ciklikus szonátaszerkesztés képezi, amelyet Bartók is alkalmazott.

Veress Sándor vállalkozásának rendkívüliségét mi sem jellemzi jobban, mint az utolsó tétel kettőssége. Saját elmondása szerint itt, a harmadik tétel használja legkövetkezetesebben a Reihe-elvet, amelyet a korábbi tételekben több szabad, a sortól független anyaggal egészített ki. Ugyanakkor az utolsó tétel, a rondó táncjelenetén nagyon erősen érezni a népi minta, a paraszti tánczene hatását. A főtémában a tizenkét hangú alapsor pompás táncnóta-feldolgozásban jelenik meg; nem csoda, hogy a hatás még erősebben tonális, mint a korábbiakban. A jókedvű, összetett szerkezetű táncfüzérben a tizenkétfokúság a folklorisztikus alapstílus üdítő fűszereként hat, jólesően megcsipkedi a népdaltematikán elfásult ízlelőszervet, és új elevenséggel tölti meg a népi karaktert.

Ahogyan a klasszikusoknál is sokszor: Veress zárótételének néptáncos hangvétele az előző tételek egyéni dramaturgiájának lélektani feldolgozását adja a közösség jegyében. Hasonló funkciót töltött be a néptáncfinálé Bartóknál is; többet jelentett, mint korábban felvetett zeneszerzői kérdések formailag összefoglaló megoldását. Az amerikai művekben a közösségi hangvétel a visszatérés reményét is szimbolizálta abba az Országba, ahonnan a mester önkéntes száműzetésbe távozott. Veress Sándor, a friss emigráns talán ugyanennek a reményének kifejezésére írta meg a szimfóniát lezáró sodró néptánctételét. És talán rejtjeles üzenetet is akart küldeni hazájába. Tizenkét hangú játékával valami olyasmit javasolt, amit nemzeti szellemű modernizálódásnak nevezhetnénk. Azt üzente: tökéletes technika birtokában a legújabb eszközöket is lehet alkalmazni a nemzeti és személyes azonosság veszélyeztetése nélkül. Bartókot a halál csalta meg a visszatérés reményében. Veressre szerencsére nem ez a sors várt, ellenkezőleg: a szimfónia komponálásának idején nyílt meg előtte pályájának második, örvendetesen hosszú és eredményes korszaka. De az Ország eljöveteléhez fűződő reményeiben neki is csalódnia kellett – a hosszú évtizedek, amit megélnie megadatott, megadattak a rendszernek is, amelynek szelleme elűzte hazájából. A Minneapolison keresztül Bernből küldött galambposta nem jutott el Magyarországra. Az ötvenes évek legelején, mikor Veress a Sinfoniát komponálta, a magyar zeneszerzés egészét tekintve utópia maradt a stílus európai modernizálása a nemzeti-népi szellem megőrzésével.

„NE BÁNTSD A MAGYART!" I.
KODÁLY ÉS A POLITIKA

Utolsó éveiben – talán Lutz Beschnek adott interjú előkészítéseképpen – Kodály Zoltán sorozatosan készített bevilágító tartalmú önéletrajzi feljegyzéseket. A közreadásban közreműködő személyek feddhetetlensége és a közreadás időpontja megfellebbezhetetlen bizonyságul szolgálhat, hogy a közlés tartalma teljes és kozmetikázatlan, és megengedi a következtetést: Kodály nyilvánosan soha nem mondott mást, mint amit gondolt, legfeljebb nem mondott ki mindent. Publikált írásaiban a leghatározottabban kerülte a személyeskedést, és a hallgatás sűrű fátylába burkolta, vagy – mint Bartók esetében – pszichológiai és zenetörténeti szintre emelte a köz- és magánélet szereplőinek karakteréről, szakmai értékéről és emberi magatartásáról kialakult véleményeit. Lehetőség szerint kerülte a kiállást a közélet politikai fórumaira, nem tárta a nyilvánosság elé álláspontját az uralkodó politikai viszonyokról, a viszonyok változásairól, és a kapcsolatról, amely őt a mindenkori politikai szférához kötötte. Tartózkodása az I. világháború előtt személyes individualizmusából fakadt, amely saját megítélése szerint megkülönböztette őt az ifjú Bartók naivan politikus magatartásától. A forradalmak ambivalens, az ellenforradalom és Trianon egyértelműen és kínzóan negatív tapasztalatai Bartókot csalódott visszahúzódásra késztették, Kodályt viszont ugyanazon tapasztalatok a művelődés- és művészetpolitikai harcok pástjára szólították. A Psalmus Hungaricus komponálásában kifejeződő tudatos zeneszerzői irányváltás a „közéleti" műfajok felé, valamint a zenei művelődés terén kifejtett heroikus és eredményes munkásság két évtizede Kodályt már a 2. világháború éveiben Magyarország kevés megkérdőjelezhetetlen erkölcsi és művelődéspolitikai tekintélyeinek egyikévé avatta.

Láttuk, hogyan intézményesült tekintélye a háború után kezdődött új korszak politikai vákuumának körülményei között. A kulturális és tudományos közéletben immár nem akadt olyan erő, amely nyilvános szereplését bizonyos – meglehetősen szűk – határok között ne érezte volna üdvösnek. Feljegyzéseinek tanúsága szerint mély frusztrációval tapasztalta, hogy nevét és autoritását a politikai erők cégérnek használják, és szavát nem vagy csak részben fogadják meg. Hetvenedik életéve küszöbére lépve bizonyára megkönnyebbüléssel vette tudomásul, hogy a kommunista diktatúra megfosztotta e névleges hatalomtól is. Így legalább a számára és szemében legfontosabb zenei témákra összpontosíthatott a nyilvánosságban, a háttérben pedig a körülmények által engedélyezett mértékben folytathatta embermentő tevékenységét, amelyeket az 1940-es évtizedben hatalmi rendszerek változásai közepette szakadatlanul végzett, mert belső parancsra végeznie kellett.

A jegyzetek rendezettnek a legjobb akarattal sem nevezhető, bizonyára nem is rendezhető tömegéből kialakuló összbenyomás szerint helyzetének a Psalmust követő megszilárdulása után Kodály – mint Jákob az angyallal – meg-megújuló küzdelmet folytatott a magyar kultúra, azon belül a zenekultúra sorskérdéseivel, ám konkrét

ügyekre csak szórványosan tért ki, személyes disputába pedig még ritkábban keveredett. Az 1945-től, különösen pedig az 1948-tól haláláig tartó közel negyed évszázadra vonatkozó – a korábbiakat illetően néha utólagos – annotációkon viszont konkrét ügyek és személyek százai vonulnak-hullámzanak át, többnyire visszatérően, és bizony túlnyomóan negatív fényben. Kollégákról és hivatalos ügyekről hasonló intenzitással és szenvedéllyel csak a Tanácsköztársaság után ellene folyó fegyelmi eljárás idején írt Kodály – a személyes megtámadottság okán, csak néhány hónapig, nem néhány évtizedig. Mindenki, aki évtizedeket leélt a kommunista diktatúra rendszerében, megismerte e szakadatlan, idegőrlő belső polémia kényszerét. Meglep és megindít, hogy a feljegyzések tanúsága szerint Kodály is csak súlyos belső küzdelmek árán jutott el álláspontjának határozott és kemény, de a ressentiment maradványaitól megtisztított megfogalmazásáig, amit korához és rangjához méltónak és publikálhatónak tartott. Vagy levélbe vagy panaszkönyvbe foglalhatónak érzett. Utóbbiból akad jó néhány a Kodály Zoltán összegyűjtött hallgatásait tartalmazó két kötetben – a címet Heinrich Böllttől kölcsönzöm –, túlnyomó részben az 1945 utáni évtizedekből, mikor a panaszkönyv műfaját egyáltalán bevezették, a panaszok meg nem oldásának félreérthetetlen szándékával. Bejegyzéseit 1949-ig hivatalos minőségben, a Tudományos Akadémia és a Művészeti Tanács elnökeként jegyezte, 1950-től mint Kodály Zoltán.

Levélfogalmazványok és feljegyzések címzettjeinek nem csupán névsora, de társadalmi-politikai állása is feltűnően megváltozott a háború előtti évekhez képest. Példaképpen nézzük viszonyát a régi és új kultuszkormányzathoz. Gondolatmenete többször elvezette Kodályt Klebelsberg nevének feljegyzéséhez – mindannyiszor a miniszter népiskolai programjára emlékezett nagy elismeréssel. Az azonban elképzelhetetlennek tűnik, hogy a papírhalomból „Klebelsberg panaszkönyv" címmel ellátott boríték kerüljön elő, benne „Klebelsberg panaszkönyv tábla" felirattal, s a „párt" kontraszelektív személyi politikájának bizonyítékaival. Már csak azért sem találhatunk ilyesmit, mert a Klebelsbergnek címzett imaginárius panaszlevélben nem emlegetett volna „párt"-ot – vagy egyáltalán nem, vagy ha igen, csak azonosító jelzővel. Annál inkább magától értődőnek találja a kortárs, hogy az 1945 utáni rétegekben „Aczél panaszkönyv tábla", „Révainak" címzésű vitairat, vagy utóbbitól származó, a pártos kultúrpolitika „kardos menyecskéire" célzó szarkasztikus megjegyzés kerül szeme elé.[1]

Az állami művelődéspolitika háború utáni irányítóihoz fűződő újfajta viszony nyilván Kodály életkorának és hatalmasan megnövekedett tekintélyének is betudható. Ám annak, hogy kialakulhasson az a távolságtartó, mégis kvázi közvetlen kapcsolat művelődés- (és általános) politikai vezetők és Kodály között, ami a feljegyzésekből és más közzétett dokumentumokból kibontakozik,[2] az ő személyes, művészi és elméleti tekintélye pandanjaként előfeltételét képezte a politikai fél sajátos arculatának legalább két karakteres vonása is. Az egyik sajátosságra később térünk rá; a másik vonást a rezsim neoabszolutizmusában ismerhetjük fel. Ezt az irányítási modellt a kommunis-

[1] Fejtegetéseink alapjául Kodály Zoltán hátrahagyott, Vargyas Lajos közreadásában megjelent feljegyzései szolgálnak: KODÁLY, *Közélet, vallomások* és KODÁLY, *Magyar zene.* Az idézeteket nem jegyzeteljük egyenként, az érdeklődő könnyen megtalálja őket, és keresés közben sok más idevágó passzusra is bukkanhat.

[2] Vö. PÉTERI Lóránt, *„A mi népünk az Ön népe, de az enyém is…" Kodály Zoltán, Kádár János és a paternalista gondolkodásmód,* Magyar Zene, 51/2, (2013 május), 121–140, és a szerző ott felsorolt egyéb írásai.

ták a Szovjetunióból importálták, ahol ez az eredeti cári abszolutizmus egyenes folytatásaként élt tovább Lenin és Sztálin, illetve utódaik éráiban. Az abszolutizmus mint kormányzati elv és módszer Magyarország történetéből sem hiányzott, de szelleme nem gyökeresedett meg az ország kultúrájában, talán a saját uralkodóház hiánya miatt. (Annál otthonosabb volt Ausztriában Mária Teréziától Ferenc Józsefig.) A művészet és a hatalom, a művészek és az uralkodó viszonyát az abszolutizmusban sokkal inkább jellemezte a „hatalom-óvta bensőségesség", mint a késő polgári korban; jellemző, hogy Wagnernek és II. Lajosnak a 19. század második felében közös erőfeszítéssel kellett megteremteniük a kettejük közötti kvázi-abszolutisztikus kapcsolatot, vagy legalább annak látszatát. Az abszolút uralkodó ugyan tökéletesen kizárta a művészt a hatalom tényleges gyakorlásából, de személyes viszonyt ápolt vele, művészeti kérdésekben kikérte és elfogadta véleményét, követte útmutatását vagy engedett kéréseinek, és így ideig-óráig megadta neki a *hathatás* illúzióját. Ezt a modellt alkalmazta a kommunista berendezkedés is. Megkülönböztetett bánásmódban részesítette a művészet és kultúra kimagasló képviselőit – mintegy delegálta irányukban a személyi kultusz egy részét. Ezzel egyrészt hozzájárult saját parvenü vezetőinek legitimációjához, másrészt „hírbe hozta" – a kollaboráció gyanújába keverte – a kegyével kitüntetett kiválóságokat. Alaptalanul, hiszen lényegi politikai és művészetpolitikai kérdésekben nem tekintette őket egyenrangú tárgyalópartnernek, és nem hallgatott rájuk.

Hogy mennyit ért és mibe került a túlnyomó részben látszólagos kivételezettség a kimagasló művész-személyiségeknek, arról sokszorosan meggyőződhetett maga Kodály, és ma is meggyőződhet a vallomások olvasója. A korban mindenki másénál nagyobb művelődéspolitikai és művészi tekintélye ellenére a rendszer alapvető hatalmi és társadalompolitikai felépítését, célkitűzéseit, módszereit és cselekedeteit éppoly kevéssé befolyásolhatta, ahogyan 1930 körül nem javíthatott a parasztság materiális életviszonyain, 1938 után pedig nem akadályozhatta meg, hogy az országgyűlés diszkriminatív törvényeket fogadjon el, és az állam végrehajtsa azokat. Bele kellett törődnie abba, hogy a rendszer a teljes társadalmi életet politizálja, sőt militarizálja, és a pszeudo-háborús körülményekre hivatkozva az 1940-es évek első felénél nem kisebb körű önkényuralmat gyakorol a társadalom egésze és az egyes ember fölött. Igaz: immár nem kellett térdig koptatnia a lábát, hogy mentességet eszközöljön ki pártfogoltjainak a Tárnok utcai csendőrparancsnokságon, mint a munkaszolgálat időszakában – de vajon a rendszer humanizmusának jelét kell-e látni abban, hogy kitelepített és internált védencei sorsának enyhítését most titkos-bizalmas személyes csatornákon át érhette el, ha elérte? Szűkebben vett befolyási körzetében a feljegyzések tanúsága szerint sikert inkább a rendszer 1956-ot követő restaurációjának körülményei között tudott elérni, de akkor is csak részlegeset. Nem tudta megakadályozni Járdányi Pál fegyelmi úton történt eltávolítását a Zeneakadémia tanári karából, de azilumot biztosíthatott neki a Magyar Tudományos Akadémia Népzenekutató Csoportjában. Nem akadályozhatta meg, hogy fokozatosan felszámolják a népművészet szakszerű kutatását és a kutatási eredményeket széles körben terjesztő mozgalmat a Népművészeti (később Népművelési) Intézetben, de befogadhatta az akadémiai népzenekutató közösségbe a Martin György köré csoportosult néptánckutatói közösséget.

Tiszteletre méltó kiállások és eredmények, de jelentőségük még a szorosan vett zenei művelődéspolitika egészét tekintve sem nagyobb a marginálisnál. Ami a zenei művelődés kardinális kérdéseit illeti, azokban Kodály többé-kevésbé tehetetlennek bizo-

nyult a hivatalos politikával szemben. Szemlélete tudvalévőleg három szintet különített el a magyar társadalom zenei műveltségében: a parasztság eredeti és autonóm zenéjét, a városi tömeg- és populáris zenét, valamint a műzenét. Zenepolitikai célkitűzését leegyszerűsítve úgy írhatjuk le: a három szint közötti szerves kapcsolat kiépítése a nemzetiesség-népiesség zenei eszményének szellemében – a műzene fogyasztásában természetesen nem a klasszikus európai hagyomány kiszorításával. Értékmentő és értékteremtő program volt ez abban a művelődés- és nemzetpolitikai helyzetben, amelyben megfogalmazta, és kezdeményezte megvalósítását a művelődés és művészet gyakorlatában. 1945 és 1947 között úgy látszott, és a látszat egy ideig talán nem is csalt, hogy a koncepciót magáévá teszi az állam, és teljes apparátusával nekilát foganatosításának. 1948-tól Kodálynak azt kellett megtapasztalnia, hogy elveinek és eszményeinek lobogója alá mindhárom síkon az ő és követőinek szándékaival lényegük szerint összeegyeztethetetlen eszméket csempésznek be, és ezen eszméket a totalizált állam minden eszközével igyekeznek beerőltetni a nép, a tömegek és a magas kultúra zenei gondolkodásába és gyakorlatába.

Kodály a nyilvánosságban ugyan megmaradt a maga kaptafájánál, és nem kommentálta a rendszer társadalom- és gazdaságátalakító programját, de jegyzeteinek egy-egy szófordulatából, polémiáinak látszólag triviális, valójában azonban jelképes érvénnyel megválasztott célpontjaiból a kort valamelyest ismerő olvasó levonhatja a következetést, anélkül, hogy tartania kellene a túlértelmezéstől: átlátta a politikai törekvéseket, és ezek aggodalommal, sőt felháborodással töltötték el. A mezőgazdaság erőszakos szocialista átalakítását, ami a parasztság hagyományos műveltségét – sőt magát a parasztságot – fenyegette, a parancsesztétika az „új folklór" illúziójával igyekezett elkendőzni. Ennek megnyilvánulásai közé tartoztak a gépesítést megéneklő álnépi dalszövegek, amelyek tűrhetetlen banalitását Kodály ugyanazon szellemből fakadt banális kifogással tette nevetségessé: a traktor csúnya, idegen szó – írta –, nem lehet dalba foglalni, találjanak helyette másikat. Az autentikus népdal helyett a kórusokra és iskolákra erőltetett tömegdalt náci indulókhoz hasonlította. Ugyanúgy irtózott a cigánybanda által kísért népdalénekléstől, ami a Rádióban és más médiumokban eluralkodott, mint az esztrádtól. Vissza-visszatérve, név szerint ostorozta az urbánus-polgári gyökerű pártzenészek és kulturális korifeusok idegenkedését a népzenétől: „nem ismerik, nem szeretik". Így kapott új jelentést régi keletű negatív ideológiai kulcsszava, az „idegenség" – pontosabban szólva, így lepleződött le szemében, hogy az állítólagos új rend valójában átvette a régi legellenszenvesebb tulajdonságait. Azzal a tragikusan sorsdöntő különbséggel, hogy a régi rendszer konzervatív lévén, a status quo megőrzésére törekedett, az új pedig az állapotok totális átalakítására tört, és a tabula rasa tébolyában megsemmisítésre ítélte az öröklött értékeket is, ahelyett, hogy alapozott volna rájuk.

Nem megfontolatlanul ütöttük rá a rendszerre a téboly bélyegét: kimondatlanul, de gyakran kimondva is ekként mutatják be működését Kodály feljegyzései, beadványtervei, el nem küldött levelei – egészükben, de különösen a körét, eszméit és személyét ért támadások kritikus pillanataiban. Ilyenek szép számmal adódtak életének utolsó húsz évében. Úgy is fogalmazhatnánk: az ellenséges akciók valósággal politikai menstruációs ciklusok szabályosságával ismétlődtek, de örök visszatérésüket soha nem törte meg a fogantatás és gyermekszülés öröme – mindaddig, amíg véget nem vetett nekik a változás kora, a szocializmus világtörténelmi menopausája. Közvetlenül a háborút követően érte Kodályt az első sokk: a felszabadító rablóként lepleződött le, s az egykori üldözöttek má-

ról holnapra átvedlettek üldözőkké. Az egyikről akasztófahumorral jegyezte föl: „Bámulva láttuk, milyen gazdag [az ország]: rendszeres német kirablás után is mennyi maradt az orosznak." A másikat felháborodva kérte ki magának: „Az igazságtalanul üldözötteket minden rezsim idején tőlem telhetőleg védtem, és védeni is fogom. [...] az igazolóbizottság túlkapásai ellen felszólalni éppoly kötelesség, mint volt a [háború alatt]."

A következő krízis – vagy a következő krízisek egyike – 1952-ben alakult ki, a parasztság elnyomorításának legsötétebb évében. Az apolitikus hetvenéves pontosan diagnosztizálta a katasztrofális gazdaságpolitika és a sikerpropaganda elviselhetetlen ellentmondását: „Nem hülyék országa, feketét fehérnek elhitetni. [...] Csináltak koldusból gazdát, de ugyanannyi vagy még több koldust". A forradalom előestéjén a rendszer első tíz évének makabreszk történetére visszatekintve („kontárokra bízták az ország kormányzását, [...] földalatti vasút, gazdaság", „Rajkék kivégzése, majd exhumálása, dísztemetés") levonta a társadalomelméleti következtetést: a rendszer úgy van kitalálva, hogy ne valósíthassa meg, amire kitalálták. Mert nem többet s nem kevesebbet jelent a kétszer is leírt facit:

> Kommunizmus eszméinek legnagyobb ellensége a párt, azokat tette ellenséggé, akikre leginkább támaszkodhatott volna.
>
> Senki és semmi a kommunizmus ügyének nem ártott annyit, mint a párt egyre változó képviselői.

Október földindulása nem lelkesítette, inkább megijesztette a hetvenöt éves reálpolitikust, de egyetlen pillanatra sem adott hitelt a megtorlás indokának és jelszavának: külföldről szervezett ellenforradalom kísérelte meg megdönteni a szocializmus forradalmi rendszerét. A valódi ok: „erőszak, hazugság", az okozat: „bika végre felugrik és döf." A „párthülyék" (így aposztrofálta a „párt egyre változó képviselőit") az 1957-es retorziós hullámot kihasználva Kodálynak is nekitámadtak, s ez megint – immár utoljára – felébresztette benne a kételyt, amely évtizedről évtizedre visszatért: vajon megérdemelte-e az ország, hogy kitartott mellette, vajon nem Bartóknak volt-e igaza, aki mindig elvágyott, s végül el is ment? („Vagy leállítja a párt a kutyaugatást, vagy kivándorló útlevelet kérek, hátralevő kevés napom oly országban [akarom leélni], ahol megbecsülnek, és nem háborgatnak méltatlan és aljas támadásokkal.") A párt – személy szerint talán Kállai Gyula, a kulturális tisztogatás irányítója – vissza is rendelte a csahosokat. Kodály és a rendszer viszonya normalizálódott. A megbékélés és tolerancia szelleme jut szóhoz a nyolcvankettedik születésnapjának megünneplését követően feljegyzett történelmi visszatekintésben, amelyet bizonyára a felszabadulás közelgő húszéves évfordulójára készülve vetett papírra: „1945. A felszabadulás örömmámorában egyes disszonáns hangok nem is váltak tudatossá, beleolvadtak az öröm hangcsomójába, mint afféle részhangok."

Kodály szavait nem kell a Sprachregelungnak, a kor kötelező szóhasználatának tett engedményként értékelni. A „géppuskás terror" (saját kifejezése), az Emmát fenyegető veszély kiváltotta szorongás, az ostrom, a bombázás, az ismeretlen és kiismerhetetlen megszálló várható viselkedése miatti aggodalom, majd a viszonylag gyors konszolidációt követően megvalósult, látszólag demokratikus berendezkedés biztonság és öröm érzetével – ha nem is „örömmámorral" – tölthette el. Ne feledkezzünk meg

arról sem, hogy akkor, amikor Kodály az idézett mondatot leírta, nagyjában-egészében véget ért a „géppuskás terror" újabb korszaka, s az idős megfigyelő (nemkülönben az akkor volt fiatalok, mint jelen író) előre tekintve remélhette is azt, amit az 1945 utáni évekről leírt:

> Mint a hegyi patak hol sziklákon gördül nagy zúgással, hol tóvá szélesedik völgyzáró katlanban, míg lassan nyugodt, hajózható folyammá csendesedik, erői rombolás helyett hasznos energiává szelídülnek.

Igen: a hatvanas évek Magyarországán klasszikusan megmutatkozott a kommunista rendszer tartós túlélésének egyik leglényegesebb (és leginkább megtévesztő) belső feltétele, a kígyóhoz hasonló vedlési képesség – emelkedettebben fogalmazva: a képesség a belső megtisztulás illúziójának felkeltésére. A megújulásba vetett bizakodás persze kompenzációs mechanizmusul is szolgált. Azzal, hogy 1956 kataklizmája után sikerült újraalapoznia hatalmát, a rezsim tanújelét adta megdönthetetlenségének. Nem maradt más hátra, mint „belülről izgatni", kényszeríteni rendre tévesnek bizonyuló reformjai újabb és újabb megreformálására. Egyszer csak sikerül! Kodálynak akkor már fél évszázadnyi tapasztalata volt a kiegyezésben – legkésőbb az 1919-es fegyelmi rádöbbentette, hogy ezen az égtájon újszerű kulturális programot megvalósítani csak grassroots-módszerrel, bázismunkával lehet. Hogy így nem sikerülhet elérni az optimumot? Keresztény ember azt nem is várja el ebben a világban.

A Kodály által célravezetőnek tartott zenei-népművelési módszer gyakorlati sikerét tekintve az 1948 utáni rezsim nem különbözött lényegesen az 1945 előttitől. Ami az „új kort" szembeállította a régivel, az a társadalom- és kultúraszervezés ideológiája, illetve a társadalmi gyakorlat között mutatkozó diszkrepancia volt. Említettük: a demokratikus éra kulturális mozgalmai Kodály célkitűzéseit írták lobogójukra, és a lobogókat 1948-ban kisajátító kommunistáknak gondjuk volt rá, hogy a jelszavakat nyilvánosan ne távolítsák el róluk. A szocializmus a nép hatalmának hirdette magát, és a politikai terror növekedésével egyenes arányban igyekezett erősíteni a népuralom látszatát a művészetben és kultúrában. Politika és művészet jóval fentebb említett neoabszolutisztikus „bizalmi" viszonya mellett ez volt a másik olyan karaktervonása a rendszernek, ami a népi-nemzeti szellemű művészeket és gondolkodókat toleranciára késztette a kommunista hatalom képviselőivel és azok intézkedéseivel szemben. Kodály tökéletesen tisztában volt a szocialista népiség álságos voltával; az 1956-os traumát elemezve le is írta: „ülnek a fellegvárban, nem tudják, mit érez, gondol a nép, melynek nevében uralkodnak". De nem kívánta nyilvánosan dezavuálni a népuralom elvét a művészetben. Az eredeti szovjet esztétikai doktrína által hirdetett népiességben még valami sajátos vonzerőt is felfedezett. Úgy látta – talán joggal –, hogy a szocialista realizmus orosz, örmény és egyéb közép-ázsiai változatai történeti és kulturális okból hitelesebben őrzik a népi tradíciót, mint a népet és népzenét nem ismerő-nem kedvelő városi magyar neofiták sebtiben bevezetett gyakorlata. Ezért hivatkozott számos alkalommal ő maga is, mint kortársai, a szovjet példára. (Utaltunk már a Szovjetunióval szemben tanúsított türelmének egyik mélyen begyökerezett motívumára, Kodály németellenességére.)

1960 után Kodály rendszer-toleranciájában további, korábban talán csak csírázó motívum tűnt föl: a felismerés, hogy a nyugatos modernizáció – ma azt mondanánk:

a globalizáció – a zenei és kulturális népiesség és nemzetiesség egész eszméjének és gyakorlatának alámerülésével fenyeget. Ám ha az eszme életben tartását a fennálló rezsimtől remélte, keserűen csalódnia kellett. A létező szocializmusnak egyre nagyobb erőfeszítésébe került, hogy létezzék, hogy fennmaradjon, és ezért kihajigált léghajójából minden esztétikai és ideológiai ballasztot, így a népiességet is. Nem csoda, hogy az idős harcos úgy érezte, sokéves lojalitását hátbatámadással honorálták, és aligha vigasztalta: nem csak őt árulták el, de önmagukat is. Ezért kockáztatta meg Lutz Beschnek adott nyilatkozatában az annak idején sokakat meghökkentő mondatot: Sztálin „a maga szempontjából egészen helyesen gondolkodott…"[3]

[3] *Utam a zenéhez,* in KODÁLY, *Visszatekintés* III, 568.

„NE BÁNTSD A MAGYART!" II
KODÁLY KÓRUSMŰVEI
1946–1956

Láttuk korábbi fejezeteink egyikében, milyen határozottan mondta ki Kodály 1948-ban: „a műalkotásnak minden irányítását károsnak és lehetetlennek tartjuk". Amikor aztán Mihály és Székely, később a Szabó és Társai cég megkísérelték a gyakorlatba átültetni a művészet irányítását, Kodály visszavonult a maga személyes Olümposzára, és onnan szemlélte ironikus tekintettel a zeneszerzők tévelygését a szocreál és forradalmi romantika útvesztőiben. Csak az elveit és meggyőződéseit közvetlenül kihívó „badarságok" ingerelték (azok viszont a neurózis határáig); ha ilyesmit tapasztalt, lesújtott villámaival a zenei közélet lapályára – volt rá alkalma bőven. Nem vonta ki magát a közéletből, és teljesítette a diktatúra tiszteletteljes kéréseit – megjelent a párt rendezvényein és nyilatkozott protokolláris kérdésekben. Néhány kisebb művel – jeligékkel, úttörőindulókkal, békedalokkal – látszólag még azt is elismerte, hogy az éppen terítékre került ideológiai vagy politikai feladatok megoldását az ő szellemi és zeneszerzői szintjén is lehetséges művészi és erkölcsi kötelességnek tekinteni. Talán ezért is él sokakban a negyven év őszintétlen történelemszemlélete által a köztudatba sulykolt tévhit: Kodály *egyetértett.* Ám ha valamivel közelebb lépünk a darabokhoz, és megkíséreljük átélni történelmi hátterüket, megdöbbentő felfedezést teszünk: úgy látjuk, Kodály, a kóruskomponista úgy viselkedett, mintha 1945-ben a háború nem ért volna véget. Átérezte, *ezek* az idők *azokhoz* hasonlóan megkövetelik, hogy válaszoljon kihívásukra, hogy a költők vagy a Biblia verseibe burkolva feljegyezze intranzigens álláspontját a kor falára. Némi túlzással azt mondhatjuk: ha el akart a faltól távolodni, kizárólag gyerekeknek és nőknek írt, népi szövegekre – vagy egyáltalán nem illesztett szavakat a dallamokhoz, mint a Hegyi éjszakák II–IV. tételében.

Hogy minden ellenkező híreszteléssel szemben nem új kor kezdődött, hanem rövid megszakítás után a régi folytatódott, azt Petőfi költészetének, illetve a férfikar apparátusának egymástól nem független prominenciája jelzi a háború utáni évtized kórustermésében. Kodály, a kóruskomponista először 1943-ben választotta Petőfi sorait időszerű mondandója közvetítőjéül, akkor, amikor bizonyossá vált, hogy a háború nemzeti tragédiába fog torkollni. Az összesen nyolc műből álló Petőfi-sorozatot, amelynek első négy kórusa a háború alatt, a következő három pedig 1947-ben látott napvilágot, a Nemzeti dal zárta 1955-ben. A Petőfi-kórusokat szerzőjük 5:3 aranymetszés-arányban bízta férfihangokra, illetve vegyeskarra. Értenénk, ha férfikar a háborús időben jutna túlsúlyba, hiszen *arma virumque cano* – fegyvert s vitézt énekelek. Ám az ötből csak kettő készült a „meleg" háború idején; a Hej, Büngözsdi Bandi és az Élet vagy halál 1947-ben jelent meg. Mindkét férfikari duóhoz társult egy vagy két vegyeskar is. Nyolcévi csend után követte őket magányosan, vegyeskari párdarab nélkül a Nemzeti dal. Mind a nyolc kórus a költőre jellemző, maszkulin attitűdben fogant verset foglal zenébe, de a háborús férfikarok az egész nemzet képviseletében szólnak, csakúgy, mint valamennyi vegyeskar. Hogy az Isten csodája és a Rab hazának fia férfihangon szólal meg, azt a zenei *casting* vagy *mise-en-scène* motívuma-

ként foghatjuk fel, akkor is, ha az együttes megválasztásában netán gyakorlati ok is közrejátszott. Megengedhetetlen általánosítással: férfi akkor énekel panaszdalt, ha börtönben van, mint Florestan; nő akkor lamentál, ha elhagyta a szerelmese, mint Ariannát. Az 1947-ben megjelent két Petőfi-férfikarra és a Nemzeti dalra azonban az Aeneis kezdő szavainak döcögős parafrázisát kell alkalmaznunk: arma canunt viri, vitézek fegyvert énekelnek. Három harcias Petőfi-dal, melyek közül a második, az Élet vagy halál tényleges háborús helyzetben, Jellasics 1848 szeptemberi támadását követően hívott föl ellenállásra. Az 1844-es ponyvaballadát nem nemzeti érzelmek táplálták.[1] De higgyük el, hogy a megzenésítés idején Kodály a Hej, Büngözsdi Bandi utolsó sorából ne hallotta volna ki a Nemzeti dal refrénjének gondolati-indulati előrímét: „Megemlegeted a magyarok istenét"?

A Nemzeti dalt indító szónoki kérdésnek – „Rabok legyünk vagy szabadok" – jelentése egyértelmű volt 1848 márciusában, és a nemzet a következő évszázadban sziklaszilárdan ki is tartott az eredeti értelmezés mellett. Ezért nehéz a Kodály-kórusműből *nem* buzdítást kihallani a szovjet iga lerázására, a nemzeti függetlenség visszaszerzésére fegyveres harc árán is. Bizonyosan így értették a hivatalnokok, akik akadályozni próbálták bemutatását, és így értette az ujjongó közönség.[2] Mégsem hisszük, hogy Kodály közvetlenül a Szovjet ellen élesítette volna Petőfi kardját. A háborút és ostromot átélt kortársként aligha voltak illúziói a nemzeti függetlenségi harc győzelmi esélyeiről a nagyhatalommal szemben. Az oroszok irányában táplált rokonszenve talán elfedte előle azt, ami számunkra bizonyosság: a belső rabság és a szovjet hatalmi rendszer elválaszthatatlanul összefüggnek, következésképpen az adott – és az 1980-as évek végéig változatlanul fennálló – viszonyok között a „talpra állás" bárminemű kísérletét a megszálló nagyhatalom saját érdekei sérelmének tekinti, és azonnal megtorolja. Lehet, hogy még mindig élt benne a félelem a „némettől" – ne feledjük, a társadalom alig jutott hozzá a hivatalos propagandától eltérő tartalmú politikai információkhoz, abban pedig éppen 1955-ben kulminált a hisztériakeltés Nyugat-Németország újrafelfegyverzése miatt. A nyolcelemű Petőfi-kórusciklus záró darabjával – amely történetesen a Petőfi-kör alakulásának hónapjaiban született –, Kodály nem buzdított nemzeti felkelésre; inkább arra hívta fel a „magyart", egyenesítse ki derekát, keljen fel az uralkodó, kisstílű, nemzet- és népidegen rendszer ellen, nemzetiesítse és ezzel humanizálja azt.

Ennyit sejthetünk Kodály 1955-ös felhívásának politikai tartalmáról, arról, miért tért vissza közel egy évtized múltán nemzeti-politikai mondandója fő közvetítőjéhez, Petőfihez. 1947-ben bizonyosan más motívum vitte rá, hogy hároméves csend után újra a száz éve halott költő társaságát keresse. Vajon milyen veszélyt vagy fenyegetést érzett a második békeév légkörében, amelyre csak Petőfivel tudott megfelelő nyomatékkal reagálni, felháborodását és intését szavakba foglalni? Ki ellen hívta segítségül *akkor* a magyarok istenét? Büngözsdi Bandi, a betyár két megbocsáthatatlan bűnt követett el a vers

[1] *„A csaplárné a betyárt szerette,* valamint a *Hejh, Büngözsdi Bandi* című verseinek ihletői az akkoriban szájról szájra terjedő népi történetek voltak, amelyek a Békés megyei Sárréten tevékenykedő betyárokról szóltak." KRUPA András, *Furfangos népi hősök, kincskeresők, boszorkányok, betyárok,* Békéscsaba, Bárka, 2000/4, 90–96.

[2] MARÓTI Gyula, *A kortárs szemével,* in *Vass Lajos emlékezete. Tanulmányok és dokumentumok,* szerk. BERLÁSZ Melinda, Budapest, Püski, 1998, 94.

három szakaszának lírai alanyával szemben: elsikkasztotta paripáját, és elcsábította babáját. Népies történet, igaz – de hogy a betyár csínytevése a nemzetet ért sérelmet jelképezné? A betyáros allegóriához az Élet vagy halál kínálja a megfejtést: „Te rác, te horvát, német, tót, oláhság, / Mit marjátok mindnyájan a magyart?" A szomszéd népeket felelősségre vonó nagy szabadságharcos vers aktualitását nem nehéz meglelnünk. 1947. év februárjában a legyőzött Magyarország képviselői kényszerűen aláírták a párizsi békeszerződést. Nem tudjuk, remélte-e addig Kodály, hogy a második háborút lezáró rendezés enyhít valamit az első igazságtalanságán, de ha igen, keserűen kellett csalódnia: a békefeltételek – közöttük a legsúlyosabb, a magyar lakosság kollektív bűnössé nyilvánítása és nemzetiszocialista szellemű kényszerkitelepítése egy évezrede elfoglalt szállásterületéről – a legpesszimistább várakozásokon is túltettek. Vagyis a szövetségesek nem csak, hogy a megérdemeltnél súlyosabb büntetéssel sújtották a magyar nemzetet, de a megszolgáltnál magasabb jutalomban részesítettek másokat.

Háborús kórusai – közöttük a Petőfi-tételek – vallanak róla: Kodály a magyart nem tekintette totálisan bűnös nemzetnek. A nyilas terror, a front átvonulása, Budapest lerombolása, az alig hogy visszatért ország- és nemzetrészek kíméletlen újbóli elszakítása, a háborút követő éhínség és nyomor, amelyet személyesen és a Művészeti Tanács elnökeként megtapasztalt – a történelem fordulópontja, az „új kor hajnala" egyáltalán nem késztette arra, hogy megváltoztassa véleményét. Álláspontjának rejtjeles formában már az 1945. október 6-i gyászünnepélyre írt threnódiájában kifejezést adott: a Vértanúk sírján nagyszabású zenekari tételében, e széles vászonra felfestett magyar gyászindulóban a csúcsponton az 1938-ban több változatban készült kórusmű, az Ének Szent István királyhoz szólal meg könyörgő-vigasztaló jelképként. Mikor az 1947-es pofon elcsattant, Kodály nem tudta fékezni haragját. Úgy érezhette, könyörgés helyett a nemzetnek lelki igazságtételre van szüksége; e meggyőződésének adott hangot Petőfi haragvó optimizmusát megidézve, a *political correctness* teljes mellőzésével. Miért is ne? Tudván tudta, szava a politikai kilátásokon éppoly kevéssé javíthat, mint Petőfi lázongása annak idején – de nem is ronthat, gondolhatta, ellentétben az örök óvatoskodókkal, hiszen a magyarság külső helyzetén rontani úgysem lehetett már. Azt azonban remélhette, hogy a költő mennydörgő szavai zenébe foglalva erősíthetik a nemzet lelkét a depresszióban.

Ám jó orvosként Kodály nem elégedett meg azzal, hogy lelki gerinctorna-gyakorlatot írjon elő a magyarságnak. Juvenalisszal vallotta: „orandum est ut sit mens sana in corpore sano", vagyis könyörögni kell, hogy ép testben ép legyen a szellem. S ha a nemzet-test reintegrálásában illúzió volt is reménykedni, egyelőre semmi nem akadályozta, hogy legalább a nemzeti szellemet erősítse. Tennivaló akadt bőven. Kodály ugyan mindenképpen jobb sorsra érdemesnek tartotta a magyarságot, de szó sincs róla, mintha totálisan bűntelennek látta volna. Nem látta annak Petőfi sem, és Kodály ügyelt arra, hogy a költő gyújtó verseinek hatását a feddés és biztatás mondataival ellensúlyozza: az 1947-es Petőfi-triptichont A magyar nemzet megzenésítésével teljesítette ki. Petőfi két verset adott ki ezen a címen. Az 1845 januárjában kelt első vers valóságos temetési ének, öt versszakon át variálja reménytelen lehangoltsággal a refrént: „az ily nemzet életet nem érdemel", s csak a hatodikban derül fel valamelyest, de akkor is csak a kérdés erejéig: „Lesz- e még e nemzet olyan, / Hogy halált nem érdemel?" Kodály, az optimista, az 1846. decemberi második változatban találta meg a nemzetbölcseleti mondandóját pontosan közvetítő költői vehikulumot. Bizonyára szándékában állott a megzenésítéssel az is, hogy elégtételt szolgáltasson a versnek, amelynek első kettő, hatsorosból négysorossá csonkított strófáját

Fricsay Richárd az irredenta egyik legnépszerűbb indulójának pattogó dallamára applikálta – ha *a föld, a föld, Isten kalapja, úgy hazánk, hazánk bokréta rajta…* Ám Kodály bizonyosan nem törekedett arra, hogy saját, bonyolult felépítésű motettikus tételével a leventenótát kitörölje a tömegek emlékezetéből. A magyar nemzet 1846-os változata nem planh – siralmas ének –, inkább sirventes – ostorozó ének, melynek mondandója megengedhetetlen iróniával úgy foglalható össze: nem az a lényeg, mi van a kalapon, hanem, hogy mi van a kalap alatt. És bizony ezeréves története során a „bokrétás" nemzet vajmi kevéssé tündökölt szellemi teljesítményével: „Élt egy nép a Tisza táján, / Századokig, lomhán, gyáván." Formailag a második nemzeti ódát is költői kérdés zárja – „Ó hazám, […] mikor ébredsz önérzetre?", ám a melankolikus kérdő forma voltaképpen határozott felszólítást közvetít, és a verset olvasó Kodály lehetetlennek érzi, hogy a harmincegynéhány sornyi kegyetlenül őszinte ostorozás után a nemzet ne engedelmeskednék a kérdésbe foglalt felhívásának. Ébredj önérzetre! – más szóval: talpra magyar! Ezért perel, ezt követeli mind a négy háború után komponált Petőfi-kórus végkicsengése.

Petőfi négy versének feldolgozása alkotja Kodály kórustermésének gerincét az 1945 utáni évtizedben, számszerűleg azonban annak alig egyharmadát teszi ki. Mint a Petőficiklust, kronológiailag a teljes sorozatot is két élesen elkülönülő szakaszra bontja az 1949 és 1952 közötti négyéves hiátus a felnőtt a capella kórusok műfajaiban. Kodály e minden szónál beszédesebb hallgatással reagált az erőszakos kommunista hatalomátvételre. Az önmagára és a kórusokra kiszabott szilencium segíti az utókort a megelőző és rákövetkező évben írott és kiadott tételek politikai helyi értékének tárgyilagos megítélésében. Későbbi évek és évtizedek rossz tapasztalatainak fényében ugyanis az 1948. esztendő két tudatosan forradalmi, az új Magyarország hajnalát köszöntő, látványosan közösségi kórusművét akaratlanul „vonalasnak" ítélhetjük, és ha nem is opportunizmust, mindenesetre bizonyos konformizmust, az akkomodációra való hajlandóságot hallhatunk ki belőlük. E perspektíva azonban megtéveszt. A szabadság himnusza (La Marseillaise) különös elvontsággal ünnepli 1848 centenáriumát; a feldolgozás műfaja, és maga a francia szabadsághimnusz mint a feldolgozás tárgya, a forradalom és szabadságharc eszményét kvázi kiemeli a magyar történelemből, és az általános-emberi szférájába távolítja. Közvetlenül a Petőfi-sorozathoz kapcsolódik a Jankovich Ferenc versére komponált Jelige; bár hasonlíthatatlanul alacsonyabb költői színvonalon, de ez is tettre, „önérzetre" buzdítja a magyar népet. Bárdos egy időben kelt Kölcsey- és József Attila-epigrammáihoz hasonlóan Kodály sem azt a jövőt invokálja, amely a küszöbön álló politikai fordulattal hamarosan jelenné válik. Abban a jövőben bizakodik, amelyben (Jankovichcsal szólva) ugyan „szánt a gép […] ősi mezőkön", de nem „jár a traktor, zúg a gép", ahogyan a sokaknak feledhetetlen László Imre kényszerül majd énekelni 1949-ben, Andocsy Béla vadonatúj tánccsárdásában.

1947–1948 kórusciklusát 1946-ban tudtunkkal egyetlen tétel előzte meg. A héber imafeldolgozást (Adoration – *Boruch sém kővaud),* amit utóbb más szöveggel, Szent Ferenc Naphimnuszának Szedő Dénes által készített rímes parafrázisával adott ki szerzője, a negyvenes évek második felének egyetlen teljes egészében politikamentes tételeként tarthatjuk számon.[3] Háború után készített zsoltárfeldolgozásai viszont a legke-

[3] Ifj. Sapszon Ferenc, *Kodály Zoltán és a musica sacra,* Távlatok 76 (2007, Péter Pál), 236–246; http://www.tavlatok.hu/76/76kultura.htm

vésbé sem nyilvánithatjuk apolitikus egyházi műnek. Aktualitása miatt választotta Kodály a 114. zsoltárt, midőn Arany Sándor felkérte, komponáljon művet a Pozsonyi úti református templom orgonájának felavatására. A diadalének – szövegét a katolikus Kodály In exitu Israel kezdettel ismerte – Izráel csodálatos szabadulását zengi Egyiptomból: „A tenger ezt látván meghátrála, a Jordán vize visszafordula". A barokkosan illusztratív, igényes orgonaszólammal kísért egyszerű, a kis létszámú amatőr kórus képességeire szabott zsoltárletét keletkezési évszámaként a műjegyzékekben 1951., illetve 1952. szerepel; a Pozsonyi úti református gyülekezet honlapja szerint a bemutatónak a templom orgonaavató ünnepélye adott keretet 1950. május 29-én.[4] Az allegorikus üzenet szempontjából az időrendi bizonytalanságnak nincs jelentősége: a zsoltár a kommunista „gályarabságból" ígért szabadulást a református gyülekezetnek és prédikátorainak az egyházak üldözésének legsötétebb éveiben.

A két évvel korábban írt 50. genfi zsoltár, a háború utáni évtized kórusterméseinek egyik kardinális darabja pontosan olyan mértékben tartozik a tisztán egyházi művek kategóriájába, mint a Psalmus Hungaricus, amelynek talán még szorosabban vett pandanja, mint az általában akként emlegetett Zrínyi szózata. Közvetlen, talán szándékolt korrespondenciára utal a keletkezés időpontja: 1948-ban, a szabadságharc centenáriumának évében érkezett el a Magyar Zsoltár bemutatásának negyedszázados évfordulója is. Jelképes, egyben világdrámai kapcsolatot sejthetünk a két zsoltárszöveg tartalma között. Az 50. zsoltárban az Úr mintha a zsoltárosnak az 55. dicséretben hozzá intézett panaszára válaszolna; huszonöt év késedelemmel ugyan, de hát az örökkévalóságban nem múlik az idő. Az Úr különben sem feledékeny; tételről tételre, sőt valósággal szóról szóra reflektál az 55. zsoltár kívánságaira, megemlíti az égő tüzet, kilátásba helyezi, hogy aláhajigálja a kevélyeket, és felmagasztalja az igazakat. Ám utóbbiakat is alázatra inti: ne hivalkodjanak áldozataikkal, az Urat nem lehet megvesztegetni. E kinyilatkoztatás rejtett, de érzékelhető iróniával arra az enyhén szólva nagy formátumkülönbségre emlékeztet, ami az Úr és az ember, a teremtés és a teremtett között tátong – beleértve az embernek ember által okozott megpróbáltatásait.

Az Úrral folytatott párbeszéd mindig az embernek önmagával folytatott dialógusa is, és Kodály e legjelentősebb genfi zsoltárában huszonöt évvel korábbi önmagával is párbeszédet folytat. Az eltelt idő és a megélt kor magaslatát elsődlegesen maga a korál-motetta műfaja sugározza. Az archaikus, de gyönyörködtetően szívhez szóló, kerekdedségében is aszimmetriájában is kerekded szentének egyén fölötti objektivitása az Úr örökkévaló méltóságát közvetíti, és egyúttal azt az érzelmi és erkölcsi magaslatot is érzékelteti, amelyből a zeneszerző-szubjektum a hosszú futás vége felé közeledve „letekint" önmaga és a világ valamikori ellentétére – nem feledve, hogy a magaslatra az azóta átélt, mindennél súlyosabb megpróbáltatások segítették föl őt magát, a népet, az emberiséget. A koráldallam archaizmusához illeszkedik a zeneszerzői írásmód sokszoros, érzékeny, de minden kötöttségtől mentes utalása a 16. századi mintákra: modális harmonizálás, a sorvégek vissza-visszatérő stile antico zárlatai, a dallamsorok szabad imitációja és előimitációja, az alkalmi dallamcsere a szólamok között. Másfelől mindez modern kompozíciós szellemet

[4] A templom Szenczi Molnár Albert kórusát Arany Sándor vezényelte, az orgonaszólót Gergely Ferenc játszotta. http://pozsonyiuti.reformatus.hu/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=55:history-chapter3&catid=36:history&Itemid=62

sugároz: a szólamvezetés kettőzéseit, „tiltott párhuzamait" , az akkordikus és imitatív letét szabad váltakozását Kodály mintegy hangszerelési fogásként, azon keresztül pedig a kifejezés és ábrázolás eszközeként alkalmazza. Modern és expresszív a nyolc versszakot közvetítő zenei struktúra is. A mű a zsoltár tartalmi tagolását bizonyos szabadsággal interpretálva kvázi prelúdium és fúga formáját ölti. A gyülekezeti egyszólamúságban intonált első szakasz és a következő kettő egybefoglalva *g-c-g* dór modusban ad hangnemileg zárt, tényközlő helyzetmeghatározást. Az előtag zárlati G-dúr akkordjáról az Úr szózatának kezdetén, amelyben szinte csodálkozó részletességgel írja le önnön teremtésének gazdagságát, az előadás egyetlen hang módosításával h-dórba csúszik g-fisz, és megkezdődik a fúga, nem a szó imitációs értelmében, hanem mint „futás", mint vándorlás és szemle a természet csodálatos világát át. Az öt zsoltárstrófa kvintenként ereszkedik h-dórból a g-dór kezdőhangnem döbbenetes erejű visszatéréséig az utolsó strófa kezdetén. Iskolás szellemben úgy vélhetnénk, az ereszkedő kvintlánc az isteni kegy leszállását szimbolizálja a bűnös emberi főre. Ám a szöveg éppen az ellenkezőjéről beszél. Miután széttekintett a teremtésben, és látta, hogy jó, az Úr pillantása egyre inkább közelít a bűnös emberhez (újmagyarul: rá fókuszál). És hangnemi szintről hangnemi szintre ereszkedve bizony azt látja, hogy az minden, csak nem jó. Haragja az alapmodus visszatérésekor kulminál – Kodály három oktávban unisono énekelteti a dallamot a kórussal – , és az Isten és ember között zajló örök dráma elérkezik a katasztrófához. A harmadik sor végén az ének félbeszakad, és az ember iszonyodó szemei előtt megnyílik a Seol; a sorvéget – „mentség nélkül" – a kórus döbbent magányban ismétli meg legmélyebb regiszterében, g-moll unisono passacaglia-tetrachordon. A mentség azonban nem késik – ígérete a második dallamfél orgonaszerű hármashangzat-mixtúráiban szólal meg, amelyek az utolsó sorok gazdagon, ám ismét a reformáció lapidáris egyházi stílusában harmonizált megnyugtató kicsengésébe torkolnak. Látni – még inkább hallani – való: a harmonizálás és szólamszerkesztés ütemről ütemre sorjázó, finoman, de szigorú kézzel egymás után fűzött részletei a stile antico formáit szívmelengető intenzitással, ugyanakkor a leginspiráltabb természetességgel aknázzák ki. Az istentiszteletet szolgálva Kodály a teljes emberi szubjektivitás, az át- és együttérzés élményével ajándékozza meg az énekest és hallgatóját.

Atmoszféra és muzikalitás hasonlóan közvetlen és spontán sugárzását a kórusok 1946/1948-as köréből a liturgikus tétellel műfaj szempontjából látszólag átlósan ellentétes, de mégis legközelebbi rokon betyárballadában élhetjük meg: Petőfi népies versét Kodály magaköltötte régi stílusú népdalra írt variáció formájában dolgozza fel. A nagy ambitusú, szabad járású eol dallamot a középső strófában kvarttal mélyebbre transzponálja *(a–e–a)*, a lírai én personáját pedig individualizálja azzal, hogy a deklamációt fellazítja, és előadását baritonszólóra bízza. Így kvázi-triós szerkezetet hoz létre, de a forma tulajdonképpeni üzenetét nem a jólesően klasszikus úton elért szimmetria hordozza. A triós szerkezetet sajátos kétrészesség írja fölül: a második és harmadik strófa közvetlenül kapcsolódik egymáshoz, az első és harmadik szakaszt viszont a strófa dallamát szöveg nélkül továbbszövő, hullámzó vokalíz követi. Az első vokalíz – közjáték – hossza a versszakokéval azonos, az utójáték pedig néhány ütemmel még hosszabb is azoknál. Terjedelmük és szárnyaló zenei tartalmuk miatt elkerülhetetlenül a szövegtelen passzusokban keressük a zeneszerzői mondandó lényegét, illetve az első szakasz utáni közjátékra emlékezve ösztönösen jelentőséget tulajdonítunk annak, hogy a második szakasz után vokalizált átmenet nélkül újra szöveges éneklést hallunk, amiben néhány hang után a népdalstrófára ismerünk. Kérdezzük: miféle elbeszélés-dramaturgiai funkciót tulajdo-

níthatunk a két vokalíznek, illetve a harmadik – a középső – elmaradásának. Az első, „lovas" strófában az énekes a paripa „elsikkasztását" veti a betyár szemére, és maga is „betyáros" hangot üt meg – a dallamot éneklő tenor két tercelő ellenszólama fenyegetően üldözni látszik Bandit. A közjáték tricíniuma a lírai én hangulatának átszíneződését közvetíti: a strófa zárósorát továbbszőve a harag „hejgető" magasából ereszkedik le a második, „szerelmes" szakasz ellágyulva hullámzó szövegtelen kíséretéhez („Miért csábítottad el az én kedves babám?"). A strófa utolsó sorában a bánat átkozódásba torkollik, de mivel a harmadik versszak első sorában a megszólaló magára találva megkérdezi, „mi haszna van az átkozódásoknak", Kodály óvakodik ide közjátékot illeszteni. Annál is kevésbé van erre szükség, mivel a harmadik szakasz zenéje maga is felér egy jó átkozódással: a dallam itt nem szólóban, hanem hang hang elleni harmonizálásban szólal meg, az eddigi zavartalan, nosztalgikus diatónia pedig markáns dúrhármas mixtúrák és alterációk bevezetésével gyorsan kiegészül az addig hiányzó öt hanggal. Az utójátékban az „idegen" hangok tonalitásba illeszkedő kromatikus átmenőhangokká változnak át, s az ellenpontos letét a „szigorú stílus" eszköztárából merít. A vokalíz első periódusa zsoltárosan szenvedélyes fohásszá értelmezi át az utolsó strófa fenyegetését – az ötödik ütemben a tenor szólam legjobbjainak a magas h-ig kell felemelniük könyörgő hangjukat! E csúcspontról a letét rövid úton a legmélyebb fekvésbe ereszkedik, s a tétel szubmediáns orgonaponton álló F-dúr, illetve A-dúr akkord nyolcütemes, vagyis teljes strófányi, atematikusan mormogó-hullámzó váltakozásával cseng ki. E tartalmas utójáték nyilvánvalóan önálló mondandóval egészíti ki a verset. Évtizedes-évszázados nemzeti tapasztalatok birtokában Kodály szavak nélkül azt kérdezi, vajon számíthat-e az énekes – a nemzet – a „magyarok istenének" segítségére? Egyáltalán: van a magyaroknak külön istenük? A kifejezetten egyházias kóda arra tanít: fenyegetni lehet a magyarok istenével, imádkozni azonban mindannyian – tolvaj is, meglopott is – az egy Istenhez imádkozunk.

A ponyvaballada tehát imává oldja a „ló és leány tolvajok" okozta veszteségek miatti keserűséget. Az Élet vagy halál a fájdalmat és felháborodást nemzetnevelői program meghirdetésével szublimálja és kompenzálja. Kodály olyan „geopolitikai" helyzetben fogalmazta meg a nemzethez intézendő közlendőjét – szinte parancsát –, amely okkal idézte fel benne a vers születésekor kialakult helyzet emlékét. Ezért vette elő éppen ezt a verset, és komponálta meg az egyértelmű első sorokat: „A Kárpátoktul le az Al-Dunáig / Egy bősz üvöltés, egy vad zivatar!". A történelmi latban azonban a hasonlóságnál súlyosabban nyomott a két korpillanat közti különbség. Petőfi haragvó sorai a szabadságküzdelem kezdetén lelkesítették harcra a nemzetet, Kodály reflexiójának korában azonban a harc már elveszett, most másodszor a 20. században, és félő: visszavonhatatlanul. E nyomasztó tudat követeli az együttérzés, az azonosulás kifejezését: „Ha nem születtem volna is magyarnak...". Ám bármennyire is érdemtelennek tartotta is őket a történelmi aratásra, Kodály nem látja értelmét, hogy perlekedjék a békediktátum nyerteseivel. E felismerésről, és nem opportunizmusról tanúskodik, hogy eltekint a vers átkozódva számon kérő központi szakaszának megzenésítésétől: a hatból figyelmen kívül hagy négy és fél szakaszt, és az első másfél strófáról rögtön az utolsóra ugrik: „Föl, nemzetem"! Ám azt sem önti változatlanul zenébe. Nem marad el – nem maradhat el – a dicső múlt megidézése, a feltekintés a nagy ősök galériájára „Atillától egész Rákócziig"; de itt Kodály váratlanul leteszi kezéből a munkába vett verset, és metrumot, szótagszámot felborítva felidézi a Rákóczi-nóta két sorát: „Szegény magyar nép, / Mikor lész

már ép?" A kétütemnyi kitérés után úgy veszi föl a vers fonalát, hogy kimarad az ötödik sor első fele: „Hah, milyen múlt!"

Az intarzia nem okoz szerkezeti törést, hiszen visszautal Petőfi második versszakának első sorára: „Szegény, szegény nép...". De vajon mi a betét forrása és funkciója? Szabad asszociáció? A zenetörténész-komponista kommentárja a költői múltba révedéshez? Korántsem. A széles körben ismert történeti ének átsuhanó árnya, amelynek üzenetét a hallgató tudattalanja pontosan fölfogja, úgy fejezi ki a nemzeti sorsbánatot, hogy egyúttal el is vonatkoztatja a vers kihagyott szakaszaiban vad haraggal ábrázolt – és a jelen politikai valóságában elszenvedett – konkrét helyzettől. És ami talán még lényegesebb: a kihagyott fél sor helyébe illeszkedve a múltból a jövőbe fordítja a tekintetet. A Rákóczi nóta kérdez, Kodály pedig válaszol, ismét Petőfi szavával, de immár nem az ő gondolatával. Idézzük emlékezetbe a vers utolsó négy sorát: „hacsak félakkorák is leszünk...", „el fogja lepni árnyékunk..." Mit is üzennek vajon 1947-ben e kulcsszavak? Bizonyosan nem azt: merjünk kicsik lenni. Hanem: merjünk nagyok lenni, ha fizikai-földrajzi tekintetben csak félakkorák is vagyunk, mint a költőt elragadó régmúltban. Ezt az igét hirdeti a kórusmű szerzője, ezt harsogja a tétel C-dúr strettójában felharsanó fanfár-motívum, amely szövegével együtt a versben elfoglalt eredeti helyétől el- és felszabadulva ostinato, azaz makacs kiáltásként önállósul: „Föl, nemzetem!"

Nem e riadó az első motívum a költő szózatában, amelyet Kodály különös jelentőséggel ruház fel. A tételt három, növekvő terjedelmű szakaszból alakítja (24, 30, 40 ütem); mindhármat két-két, egymással kvázi előjáték és főtétel viszonyban álló periódusra osztja. Az első két részben az egymás variációinak ható, zaklatott, rövid, előbb tárgyilagos, majd a döbbenettől elhalkuló c-moll előjátékok haditudósításként számolnak be a Kárpátoktól az Aldunáig zajló véres küzdelemről, amely isten és ördög ellenséges beavatkozása miatt bizony vesztésre áll. A C-dúros színezettel induló, majd határozottan *a*-mollba forduló főrész mindkét szakaszban azonos. Melléktéma- vagy közjátékszerű nyitógesztusa az előtag *c*-moll szextakkord-témáját szövi tovább, egyben válaszol is rá; ezután visszatérésérzetet keltve megszólal a főgondolat dúr-változata. Ez szenvedélyes noéma – a „gondolatot" kifejező akkordsor – formáját ölti, s a hangnemi határokig merészkedve boltozza föl a vers első strófájának második felét, amit Kodály a legfontosabbnak tart: a hitvallást, az azonosulást, a nemzeti sorsközösség vállalását („ha nem születtem volna is magyarnak... mert a legelhagyottabb minden népek közt..."). A tétel harmadik részének első periódusa dúr és moll között oszcilláló akkordikus letétben, hatalmas dallamívet leírva harsogja a napóleoni szavakat („egy ezredév néz ránk"), hogy aztán a Rákóczi-nóta könyörgésévé halkulva emlékeztessen a magyar történelem másik – talán valós? – oldalára. A jövő – Kodály látomása a magyarság szellemi nagyságáról – lenyűgözően tágas, bátorságot sugárzó és követelő harmonizálásban jövendöli a nemzetnek a győzelmet. A kódaszerű utolsó tizennégy ütemben a zene háromnegyedben – a Tenor I szólamában euforikus ad libitum magas c-re emelkedve – hódítja meg az „ellenség táborát". Hetvennyolc ütem négynegyedes indulózene után a gagliarda-ritmus elképesztő belső gyorsulás élményével gazdagítja a hallgatót. És valami mély megkönnyebbüléssel tölti el: a győztes nemzet e vidám hangulatban talán nem fog különös kegyetlenséggel bánni az ellenséggel, amely a kórusmű tapintatos szerzője jóvoltából megőrizheti anonimitását.

Az ellenség iránti kímélet annál is indokoltabb, mivel a nemzet legfőbb ellensége – a nemzet maga. Ha bárki kételkedne, meggyőzheti a háború utáni évek kórusciklusá-

nak talán legjelentősebb tétele: A magyar nemzet. Persze, ha valakit szeretünk, hibáira sem haraggal, inkább aggódva tekintünk, mint betegségre, félve, hogy gyógyíthatatlanul elhatalmasodik. Így nézi nemzetét a költő, és érzelmeire a zeneszerző legbensőségesebb hangjaival válaszol. A vers a szemlélődés attitűdjében fogant; a nyitó kérdés és a záró fohász között hosszas enumeráció formájában exponálja a haza anyagi gazdagsága és a nemzeti szellemi szegénysége közötti ellentét mindkét oldalát. Kodály egyetlen részletéről, egyetlen vonásáról nem mond le sem a táj és föld gazdagságát bemutató aranyfüstös képsorozatnak, sem a szellemi űr borongós, majd kísértetiesen kongó ábrázolásának, és nem hárítja el a szembesülést a nemzet fejlődési anomáliájának a legújabb korban is tökéletesen időszerű elemzésével. (Legalábbis a mű teljes alakjában; a közkézen forgó kiadás vi-de jelzése szerint „gyengébb idegzetűek" átugorhatják a nemzeti önarckép legkritikusabb vonásait feltáró szakaszt. Sajnos, van előadó, aki él az engedéllyel.) Nem is módosít Petőfi szövegén, nem iktat be idegen betétet; az ismétlés, a bővebb kifejtés luxusát is csak ott engedi meg, ahol okvetlen szükséges: a kódában nyomatékosítja így a költői könyörgést. Rendíthetetlen zeneszerzői elszántságon túl az ihlet különös biztonságát is feltételezi a vállalás: a legpuritánabb apparátus, az a cappella vegyeskar számára zenébe foglalni ötvenhat, páronként rímelő felező nyolcast, amelyeknek szakasztörés nélkül ömlő folyamát csak a gondolat ritmusa tagolja. Tökéletesen helyénvaló biztonságérzet: a tárgy – a nemzet – iránti gyengéd szeretet és együttérzés érintésére Kodály a bölcseleti poémára az évtized egyik legmuzikálisabb tételével válaszol. A muzikalitás fogalmát nem jobb híján használjuk; a mű elejétől végéig egyenletesen intenzív hatásának titka ugyanis valóban a még Kodálynál is ritka, önfeledt zeneiségben rejlik, amely az egymásra következő képeket és gondolatokat a nemzet ideális és torz vonásokból összeálló képébe egyesíti. Az előadásmód a sűrű szövegből adódóan egészen a kódáig folyamatos; többnyire a conductus, Kantilenensatz vagy dalmotetta akkordikus letétjében halad előre úgy, hogy a szöveg „etapjait" kvázi-strófákba rendezi, könnyed eleganciával dallami periódusokká alakítva Petőfi kétsoros egységeit. Az egymás után sorjázó képeket Kodály megragadó természetességgel és szerénységgel alakítja ábrázoló-kifejező jelenetekké vagy zenei reflexiókká, de úgy, hogy a hangsúly mindig az egészre, nem a részletekre helyeződik. Az „egész" érzetét a részletek nyíltabb-rejtettebb rokonsága idézi elő – az a kompozíciós szellem, amit Bárdos Lajos organika néven írt le Kodály kórusaiban. Bár a zene sort sor után deklamál – mit is tehetne mást ennyi szöveggel –, az előadásban mégis a dallam, az ének az úr. Kodály, a magyar dalkincs legnagyobb ismerője a nemzet portréját a nemzet dallamvonalaival rajzolja meg, amelyek persze már rég a saját dallamai. Szakértők bizonyára paraszti-népi dallamtípusokat is felismernek a tételben, de jelen hallgató úgy érzi, a melódiák inkább historikus fogantatásúak. Talán feltételezhetjük, a stílusválasztással Kodály a vers határozott útmutatását követve tudatosan különíti el a történelmi nemzetet a „néptől", amely a múlt bűneinek áldozata, nem elkövetője volt.

A dallamvilág történeti ihletettségéből talán másik, keserédes üzenetet is kihallhatunk. A legszebb, ismételten felhangzó, s az egész dallamvilág esszenciáját magába sűrítő sorpár („Szellemének országában / Hány rejtett gyöngy és gyémánt van) a tanulmányíró saját zenei emléktárából egyértelműen a gyönyörű 17. századi virágéneket hívja elő: „Áll előttem egy virágszál". Akár tudatos az utalás, akár nem, a kórusmű attitűdje pontosan megfelel a szerelmi dalének, és annak közvetítésével a költemény meditatív alapállásának. A lírai ego szemében a nemzet minden hibájával együtt úgy jelenik meg, mint „örvendetes liliomszál"; hibáit látja, de nem ostorozza. Azért-e, mert a virágot nem os-

torozzuk – vagy talán azért, mert a virág már nem él? A mű sorsfordulója előtti ütemekben kvintorgánum hangzik ki a nemzet sírjának mélyéből, az ezeréves múlt távolából – a kvintorgánum első nyugat-európai lejegyzései a honfoglalás korából származnak. Úgy halljuk, Vejnemöjnen énekét is felidézi a recitáló dallam, mintha a rokonnép együttérzését közvetítené: „a sírt, hol nemzet süllyed el…". Ijesztő pillanat, éppen azért, mert oly megnyugtató, oly békés, dallamában-stílusában olyan logikusan következik a zene mindeddig szelíden ringató sorsfolyamának végén: a virágének talán a halál altatódala volt? A négy záró sorban Petőfi végre megszólítja a nemzetet, hogy felrázza dermedtségéből. Kodály letétstílust vált, és a tétel eddig következetesen ereszkedő dallamai után pátosszal teli, felugró kvartszext-dallamra bízza a személyes megszólítást. A sír széléről visszadöbbenő kórus két szólampárja mintegy varázsálomból ébredve, turbaszerű imitációban kérdezi – nem a nemzettől, hanem egymástól: „Oh hazám, mikor fogsz ismét…". Négy ütem múlva a szólamok emfatikus kórusdeklamációban találkoznak, hogy emlékezetünkbe vessék Petőfi kérdését, mely a motettában is kérdés marad – az utolsó periódus a kórusmű kezdetét idézi, és annak első zárt dallam-strófájára rímelve a cisz-moll alaphangnem domináns akkordján, vagyis nyitott félzárlaton ér véget.

Az 1947-es év Petőfi-ciklusából két mű vitathatatlanul a nemzet sorskérdéseit veti föl, és talán meggyőztük olvasóinkat, hogy a betyárballadát is joggal tekintjük nemzetpolitikai allegóriának. Kockázatosnak tűnhet ugyanezt állítani az év negyedik kórusművéről, hiszen annak címe, költője, tárgya egyértelműen más összefüggésbe tartozik. A Sirató ének szövegét Bodrogh Pál, az Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület ügyvezető elnöke, költő és műfordító írta, akit a Kodály-házaspár bizonyosan már a háborús években megismert. 1947 decemberében az OMIKE társasebédet rendezett Kodály 65. születésnapjának megünneplésére; ezen Bodrogh Pál méltatta a mestert, aki válaszában barátjának nevezte őt. A vers – amelyet a költő bizonyára Kodály tolla alá szánt, ha nem is közvetlenül a díszebéd alkalmából – három évvel a magyar zsidóságot, közelebbről a magyar zsidó zenészeket ért tragikus veszteség után az eltávozottakat siratja, majd vigaszképpen a zene, a dal örökkévalóságát énekli meg. Ha poézise nem is szárnyal föl a legmagasabb költői szintre, őszinte jóakarat hatja át szavait, amelyekkel a szörnyű múlt földolgozására és meghaladására szólít föl. Gyász és vigasz ellentétének exponálásával Bodrogh talán szándéka ellenére, de megteszi a döntő lépést a lezárt múltból a folyamatos jelenbe, a magyar-zsidó viszony mindenkori feszültséghálójába, amelyben a fehér és fekete szín a sakkal ellentétben nem tapad letörölhetetlenül egyik vagy másik pólushoz. Kodály bizonyosan így vélekedett, és a köszöntőre adott válaszában nem is rejtette véka alá tárgyilagos álláspontját. Nem nehéz elképzelni, a Fészek-klub dísztermében megfagyott a levegő szavai hallatán: „Nem érdem az, ha valaki amellett áll, akit üldöznek, akár zsidó az üldözött, akár zsidó az üldöző".[5] Magától értődik, hogy a Sirató ének zenéje nem süllyed a napi politikai adok-kapok szintjére, de süketnek kell lenni ahhoz, hogy ne halljuk ki belőle Kodály „nemzetpárti" zenei állásfoglalását, a credót, amely reintegrálódásra szólítja föl az antagonizmusba dermedt feleket. A vers tíz sora 6+4 arányban két részre oszlik: az első a halottak birodalmának homályába pillant, ahová „az őrült rém" száműzött költőt és hegedűst, a művészet tűzhordozóit. Kodály sötét, disszonáns, zenétlenül deklamáló, vagy inkább csak mormogó

[5] *Beszéd az OMIKE társasebédjén,* in KODÁLY, *Visszatekintés* II, 496–497.

akkordikus letétben recitálja a nyitósorokat. A sötétségből a „tűz", a művészet, az alkotás motívumai emelik ki a kórushangzást; erre a lelkes emelkedésre csap le az „őrült rém" bővített hármashangzatos villáma. Elhaló, de harmóniáiban kitisztuló g-moll félzárlat után a második szakaszban a zene másik világba vezet – átlép az élet, a muzsikálás, a „nóta" fényes birodalmába. És – nem lehet kétséges – az élet, a muzsikálás, no és persze a nóta magyarul szól hozzánk, magyar energiákkal telik meg: a négy utolsó sort formáló ritmusok, dallamfordulatok inkább a nemzeti, mint a népi zene stílusvilágából származnak. Ez a lelkes, magyaros hang – „az örök nóta" hangja – kisimul és kitágul a szöveg nélkül szárnyaló C-dúr kódában. Mint az Élet vagy halál ugyancsak C-dúr hangnemű, szöveg nélkül jubiláló zárómelizmájában, Kodály itt is az életre – az együttélésre – szavaz.

*

A kommunista hatalomátvétel kiváltotta depresszió nyomán Kodály, a politikus zeneszerző öt évre elhallgatott. Vagy talán csal a látszat? Feljegyzései félreérthetetlenül tanúsítják, milyen erős ellenérzéssel figyelte, ahogy az ötvenes évek elején rádióban és színpadon megindult a népzene „cigányosítása" és a cigányzene népiesítése. A Kállai kettőssel 1951-ben mégis kiállította a frissiben alapított Állami Népi Együttes nemesi levelét. Nyilvánvalóan nem külső vagy belső kényszer hatására: ilyen túláradóan életteli művet zeneszerző csak jókedvében ír, akkor, ha a feladat találkozik saját legbelsőbb vágyaival. Kodály a népzene és népélet színpadi reprezentációját már az 1920-as évek elejétől fogva legitim esztétikai vállalkozásnak tekintette, és a Székely fonóban megtalálta annak eszményi formáját, az idegen szöveget mellőző daljáték műfaját. A Háry János zenekari letétje pedig azt bizonyította világraszóló sikerrel, hogy e történeti-népi színpadi koncepcióban megtalálja helyét a „cigány" is. Ezen a nyomon halad tovább a Kállai kettős, ugyanúgy elfogadva és átértelmezve a környezet és körülmények diktátumát, ahogyan a két háború között írott – vagy mások által színpadra alkalmazott – művek is tették. A szvit-kantáta formailag és funkcióban megfelelt az elvárásoknak, művészi értékében pedig sokszorosan felülmúlta a legmerészebb várakozásokat is. De hogy az üzenet megelégedéssel töltötte volna el a megrendelés hátterében rejtőzködő arctalan ideológusokat? A Kállai kettőst eredeti szövegei a *pajzán históriák* típusába sorolják, egyértelmű erotikus felhangokkal különösen a lassú első tételben. Nem kimondottan az „emeltebb stíl" jegyében fogant a folytatás sem. Az éneklő legényt a kocsmai italozás olyan széles jókedvre deríti, hogy sutba vágja a civilizált viselkedés legelemibb szabályait is: asszonyt csúfol, „anyósozik" és „halandzsázik", olyan gátlástalanul, ahogyan ezt a nép Kodály tanítványa és híve, Bárdos Lajos kórusműveiben is teszi ugyanabban az időben. Mámorában végül fittyet hány az elemi óvatosságnak is, amit a kitelepítések, kulákhajsza és beszolgáltatások hónapjaiban saját és családja érdekében mindenki kínosan igyekezett betartani. Nem úgy Kodály. „Eb fél, kutya fél" – énekelteti a kórussal a mű ellenállhatatlan lendületű, Più mosso záróstrófájában. Magában bizonyosan arra gondol: eb ura fakó.

A Kállai kettős kirándulását leszámítva Kodály, a kóruskomponista 1953. június 24-én vette újra kézbe fegyverét, a tollat.[6] A metaforát nem henye stílusfordulatként

[6] Eősze, *Kodály életének krónikája,* 260.

használjuk: szerzőjük a következő két és fél esztendő valamennyi vegyes- és férfikarát a nemzetért vívott politikai harc frontvonalába küldi; csak a gyermek- és női karoknak engedi meg, hogy kívül álljanak és fölülemelkedjenek a „politisch Lied, garstig Lied" – az „utálatos politikai dal" – férfiakat és tömegeket magához láncoló kényszerén. A háború utáni évtized második kóruskörét – amelyet az amúgy is parttalanná duzzadt terjedelemre való tekintettel sajnos nem tárgyalhatunk az elsőhöz hasonló részletességgel – Kodály történelmi fordulat hatására dolgozta ki. Márciusban meghalt Sztálin, június elején megrendült Rákosi hatalma, és a magyar szellemi szférában feltámadt a remény, hogy a „géppuskás terror" évei után visszatérhet jogaiba a szó eredeti értelmében vett politika. Éppen erről szól a hallgatást megtörő első politikus kórus, Virág Benedek béke-ódájának megzenésítése. Kodály ismét tévedhetetlen judíciummal választott verset. A Békességóhajtást költője napi-politikai versnek szánta, s ennek jeléül a cím alatt feltüntette az óhaj elhangzásának évét: 1801. A datálást a zeneszerző beemelte a kórusmű címébe, egyrészt azért, hogy jelezze: nem a Béke-világtanács parancsára ír afféle koreai kantátát; másrészt azért, hogy paradox iróniával azt sugallja: akkor 1801-et írtak, most 1953-at írunk, de kor és kor között nagyjából ez az egyetlen különbség. Virág Benedek óhaja egyáltalában nem nevezhető „jámbor óhajnak"; szavait idézve Kodály a legkonkrétabban megfogalmazhatta véleményét az elmúlt évek csatáiról és harcairól, így a „békeharcról" is: „A dühösséggel keresett dicsőség / Vesszen el...". Lenyűgöző kitörés szóban és zenében, mely érzékelteti, milyen óriási önfegyelemre van szükség, hogy a békesség-óhajtás ne fajuljon bosszúóhajtássá. S ha a latinos iskolát képviselő költő 1801-ben magától értődőnek tarthatta, hogy veretes szapphói strófákban esdjen a békéért, az antikizáló nyelv és a szigorú klasszicista versforma zenébe foglalása 1953-ban önmagában véve is jelképes érvénnyel bírt. Kodály a nemzeti felvilágosodás közvetítésével az antikvitás szellemével lépett kapcsolatba – azzal a korral, amelyben a politika még a valódi filozófia diszciplínájához tartozott, és nem uralkodott el rajta a marxizmus-sztálinizmus áltudománya.

A Békesség-óhajtás politikai témájú és célzatú kórusmű, de a zsoltárfeldolgozások és a Horatius-megzenésítés módjára ez is a humánum nemzetek fölötti látószögéből tekint le a közösség konfliktusaira. 1954-ben aztán a Kodályban működő belső nemzeti szeizmográf közelgő veszélyt jelzett, oly heves kilengéssel, mint rajta kívül csak Szervánszky Endrében. Háborús előérzet töltötte el, s a készülődő vészre öt kórus jelzőtüzével figyelmeztette a közösséget. A „harci" funkciót nyomatékosítandó az ötből hármat ismét férfikarra tett le. Közülük kettőnek szövege is hadi jelenetet ábrázol; a sorozat központi láncszeme pedig – némi túlzással szólva – 17. századi harcászati traktátust foglal zenébe. Némi túlzással, mert a Zrínyi szózatában Kodály csupán általános-nemzeti tartalmú invokációját és epilógusát dolgozza föl a költő és hadvezér 1661-ben írott katonapolitikai röpiratának. A mű, amelyről a modern olvasó úgy érzi, kevésbé a török *ellen,* mint inkább a magyar–horvát függetlenség *érdekében* érvel, először 1705-ben Az török áfium ellen való orvosság címmel jelent meg. 1790-ben, amikor a török elleni felhívás idejétmúlttá vált, ám annál időszerűbb volt a függetlenségi aspektus, új kiadásának címlapján mottóként kiemelték Zrínyi kiáltását a dolgozat első, döbbenetesen drámai jelenetéből: Ne bántsd a magyart! A szenvedélyes kiáltást Kodály refrénként építette be a Szózatba, és a szöveget diszponáló dramaturgként ily módon megelőlegezte a következő év nagy kórusművét, amelyben maga a stratégaként fellépő ifjú költő gondoskodott a szakaszról szakaszra ismétlődő felkiáltásról: Talpra magyar!

Ne bántsd a magyart és Talpra magyar – látnivaló, 1954 és 1955 nem teljesítette be 1953 békességóhajtását. Az 1956 tavaszán írt három, szigorú és markáns Vörösmarty-epigramma ezek után valósággal beletapos a fékpedálba. Bár A nándori toronyőr láthatóan a külső ellenséggel küzd, igazi harcát önmagával vívja, igazi győzelmét önnön emberi ösztönei – a százados nemzeti lomhaság, gyávaság – legyőzésével aratja. Egészében véve a Vörösmarty-ciklus nemzeti realizmusa úgy ellenpontozza a Szózat fájdalmas kifakadását és Nemzeti Dal lázadó riadóját, ahogy egy évtizeddel korábban A magyar nemzet mélybehatoló, önvizsgálata kiegészítette az Élet vagy halál külső sérelmek kiváltotta haragvó szenvedélyét. Sőt, mintha bizonyos türelmetlenség is kiérződnék a Vörösmarty-sorozat hangjából, valami szavakba nem foglalt helytelenítés a forradalomba rohanó hónapok feltornyosuló érzelmeivel szembesülve, amelyeket a Zrínyi szózatában és a Nemzeti dalban Kodály maga is segített felkorbácsolni. Petőfitől visszalép Vörösmartyhoz, a forradalomból a reformkorba, a harctól az építéshez.

Utolsó bekezdéseinkben távolodjunk el a kórusok politikai tematikájától, és ejtsünk néhány általános megjegyzést zenei habitusukról. Írtuk: öt év hallgatás után Kodály fél évvel hetvenedik születésnapját követően hajózott ki ismét a kóruskomponálás háborgó vizeire – és kinél regisztrálhatnánk jobb indokkal az *Altersstil* az időskori stílus megjelenését, mint egy septuagenariusnál? Meg sem kíséreljük e bevett fogalom általános elméleti vagy esztétikai definícióját adni, és Kodály kórusait sem ismerjük elég alaposan ahhoz, hogy a korábbiakkal szembeállítva tévedhetetlenül kimutassuk az „öregkori" vonásokat a háború utáni évtizedben – vagy csak annak második felében – írott művekben. Kétségtelen például, hogy az 1930-as évek nagy motettatermésének tágas és személyes tartalmi és zenei spektrumához képest a most vizsgált időszakban a kóruskomponista Kodály a nemzeti-politikai kérdésekre koncentrált – de láttuk, így volt ez már a negyvenes évek első felében is: a tematikát nem az életkor, hanem a történelmi kor szűkítette be, a véres, majd a hidegháború kihívása formálta.

Valószínűleg a tárgy és légkör hozta magával azt is, hogy a művekben eluralkodtak bizonyos zeneszerzői gesztusok. Ilyen a patetikus unisono tételkezdés, amelyet Kodály 1947-től makacs következetességgel alkalmazott, olyannyira, hogy az időszak kórusai szinte variációsorozatba rendeződnek. Az unisono nyitást Kodály már korábban emfatikus hatással alkalmazta rendkívüli közösségi horderejű témák invokációjaként – így a Liszt Ferenchez, Jézus és a kufárok, Szép könyörgés tételeiben. A formula kvázimonotematikus alkalmazása az 1947 és 1956 között írott kórusokban azt jelzi, hogy az egykor csak kivételesen jelentkező kifejezési attitűd állandósult. A kvázi-monotematikus közlésmód azt a zeneszerzői pszichés állapotot tükrözi, amit Petőfi sorával jellemezhetünk: *egy* gondolat bánt engemet...

A gondolat bánt, a remény éltet. A kései nemzeti kórusok láncolatának minden láncszeme a borús kezdéstől eljut legalább a derűs befejezésig, ha nem is minden esetben a szöveget ismétlő vagy szövegtelenül jubiláló kódáig – vagy éppen Amen-fúgáig, mint a Zrinyi szózata. Csak A nándori toronyőr végén hallgat az öröm hangja, de a halálos ugrás nem vált ki a zenében kifejeződő fájdalmat vagy megrendülést sem. Tiszta törzsdiatóniában tartott helyzetleírásból a kétrészes tétel a hős tárgyilagos mondásait közvetítve, célirányos modulációkkal előre haladva, *fisz*-től *esz*-ig emelkedő sorban meghódítja a tizenkét fokból még hiányzó ötöt, és ezzel fegyverhez és vitézhez illő tárgyilagossággal érzékelteti: a toronyőr sorsa úgy teljesedik be, hogy a sorsot élő személyiségnek megadatik kiteljesíteni önnön teljes potenciálját.

A nándori hős a céltudatos és kötelező erkölcsi merészség jelképeként él a történeti emlékezetben. Nehéz megállni, hogy névtelen alakját – az *egyetlen* kívülről ábrázolt személyiség az utolsó évtized *egyetlen* epikodramatikus kórusművében – ne tekintsük az idős kóruskomponista Kodály alteregójának.

A kórusok szövegválasztásának politikai bátorsága nem igényel bizonyítást; kevésbé kézenfekvő a zenei-poétikai célkitűzésekben megnyilvánuló zavarba ejtő vállalkozó kedvet hangsúlyozni. Az *Altersstil* Kodály időskori stílusának mottója lehetne Beethoven állítólagos válasza Schuppanzigh panaszára a hegedűszólam játszhatatlanságáról: „mit törődöm én...". Ebből az attitűdből fakad egyfelől a kompozíciós típusok és modellek makacs visszatérése tízegynéhány év kóruszenéjében – nincs sok időm, ki kell mondanom a lényeget; mit törődöm én már azzal, hogy egyhangúságról, az invenció fáradásáról suttogtok szátok elé tett kéz mögött... Kodály annál is kevesebbet gondol vele, minthogy másfelől a kórusok szinte mindegyike valamely szempontból a zeneszerzői „feasibility", a megvalósíthatóság korlátainak feszegetéséről vagy éppen lerombolásáról tanúskodik. Már a viszonylag „ártatlannak" tűnő Békesség-óhajtás letétje is zavarba hoz: a szapphói strófák mértékes lüktetése isteni nyugalommal illeszkedik a zene tágas 3/2 ütemeinek végtelen folyamába, egy Claude Le Jeune ihletettségével teremtve meg a modern magyar *musique mesurée* paradigmáját. A Zrinyi szózatának koron és stíluson túli „lehetetlensége" valósággal mellbe vágja a hagyományos műfaji koordinátáknak és eszközök tekintélyét tisztelő hallgatót: a bariton-szólista kíséret nélküli recitálásának előzményét talán Schütz passióinak evangélista-szólamában sejthetjük, de a 17. századi fegyelmezett liturgikus recitáció legfeljebb szellemében készít föl a Kodály-tétel kezdetének semmiből váratlanul kibontakozó, kvázi-atonális deklamációjára. A Szózat nem a liturgiából, hanem a politikai jelenből indul ki, mintegy belső monológként, kísérletként a nemzeti sorsállapot szellemi feldolgozására. Szinte reménytelen kísérlet, ám Zrinyi nyomát per aspera ad astra követve végül mégis elérkezik a megoldásig – a politikától a szakralitás szférájáig. A mű stációról stációra haladó felemelkedése a liturgia magasába kétségtelenül emlékezetbe idézi a Psalmus ívét, de a kései retractatio sokkal kevesebb figyelmet fordít a kifejezés reprezentativitására. Aszkézisét inkább a Jézus és a kufárok szigorú szelleme táplálja; a szépség alázattal átadja helyét az igazságnak.

Az 1955 tavaszán komponált Nemzeti dal jó darabig párhuzamos pályán mozog pandanjával, a Zrínyi szózatával. A virtuális szituáció „jelenetszerűségét" ebben maga a költemény rajzolja elő. Nem az 1848. március 15-én a Nemzeti Múzeum lépcsőjén végbement vagy legendás történésre utalunk, nem is a következő napok számos gyűlésére, amikor a költő valóban elszavalta a Nemzeti dalt. Tudvalévő, Petőfi március 13-án írta a verset, azzal a szándékkal, hogy szűkebb nyilvánosság előtt olvassa fel: az ifjúság március 19-re tervezett lakomáján akarta elszavalni, „mely azonban az eddigi események következtében szükségtelenné válván, elmarad" (Petőfi naplója).[7] Vagyis a dal nem konkrét cselekvésre szólít föl, ahogy mintája, a Marseillaise, hanem a hívek szűk körét bírja rá a honfiúi érzelmek átélésére, tanítványokat és küldötteket, akik a nemzet közé vegyülve egyre szélesebb tömegeket vesznek majd rá, hogy a rációt félredobva velük

[7] *Petőfi Sándor vegyes művei. Útirajzok, naplójegyzetek, hírlapi cikkek és egyéb prózai írások,* szerk. V. Nyilassy Vilma és Kiss József, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1956, 95–109.

együtt zúgják az esküt: rabok tovább nem leszünk. Zúgják, azaz énekeljék: opera-ismerők a költeményben bemutatott képzeletbeli jelenetben a *Bénédiction des poignards* – kardok megszentelése – híres szcénájának honosítását vélhetnék felfedezni a Hugenották negyedik felvonásából. Igaz, ezt Petőfi bizonyosan nem ismerhette, mivel a Habsburg birodalomban eredeti formában nem adhatták elő. Harcba szólító eskük azonban más operákban is elhangzottak, és ha a költő közismerten irtózott is az operától, a divatos színpadi-zenei típus azért inspirálhatta a modell átvételére, amely mögött ősibb, rituális mintára ismerhetett. Strófa és refrén, előénekes és kórus váltakozásával a Nemzeti dal mélyén a responzoriális zsoltáréneklés és litánia tipológiája rejtőzik.

Kodály zenéje nem bontja ki a szekularizált szcénában megbúvó liturgikus magot, minek következtében a Nemzeti dal záró jubilációja csak formailag emlékeztet a Szózat végkifejletére, de tartalmilag nem vezethet az Amen-fúgához mérhető, biztonságot kínáló lelki kikötőbe. Petőfi versének motettikus – vagyis nem dal- vagy indulószerűen strofikus, hanem végigkomponált – megzenésítése a kifejezés és ábrázolás kettős feladata elé állítja a zeneszerzőt. A szakaszok „verseiben", vagyis a refrén előtti négysorosokban a költő a megszólított magyarok hősi életének és halálának látomását énekli meg – zenei terminussal decrescendót ír le a harcias kiállástól a transzcendens elnyugvásig. A refrén imaginárius előadása ugyan reflektálhat az egyes szakaszok tartalmára, de a vers végéhez közeledve mindenképpen crescendálnia kell, nehogy a magyar békésen sírba szálljon, mielőtt talpra állna. Kodály valósággal patikamérlegen méri ki a versszakok expresszív és helyzetfestő részleteit, és alakítja a versszakok tartalmát elhatározássá formáló mindenkori refrén harmóniai, dallami, letét- és hangerőbeli dinamikáját. Az esküés rabság-motívumból összetevődő kettős responzum a tárgyilagos, kvázi unisono kezdettől (1–2. szakasz) a lovagias-lázas középrészen át (3–4. szakasz) eljut a reflexióból fakadó elhatározás intellektuális erőfeszítéséig (5. szakasz), hogy az áldás-álom jelenetének tonális felmagasztalása után mindkét motívum imitációs „csúcsra járatásával" tornyosuljon föl. Ám ezzel a kompozíció nem ér véget; Kodály maga előtt látja a jelenetet, és a kódában jelzésszerűen ábrázolja azt is, ami a színpadon, a Pilvax kávéházban vagy a Nemzeti Múzeum lépcsőjén az utolsó esküvés után történt, történik, történni fog: az ifjak, a magyarok egyre többen ugranak föl, és ismételgetik – nem az eskü szavait, hanem a verskezdő felhívást: talpra magyar. Felemelő pillanat, de tagadhatatlanul van benne valami apokaliptikus. A Zrinyi szózata a mormogó prózából a zene rendjébe vezetett, de a lelkes hallgató visszatekintve nem bizonyos benne, vajon a Nemzeti dal záró jubilusa a maga mintegy végtelenített kiáltásaival nem a zenei rend felbomlását vizionálja-e?

RÖVIDÍTÉSEK

Bartók Béla önmagáról	*Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról,* szerk. TALLIÁN Tibor, Budapest, Zeneműkiadó, 1989 (Bartók Béla Irásai, 1).
Bartók levelei	*Bartók Béla élete levelei tükrében, összegyűjtött digitális kiadás,* Budapest, MTA Zenetudományi Intézet–Hagyományok Háza, 2007.
BOR–KENESEI, *Székesfővárosi Zenekar*	BOR Dezső–KENESEI Sándor, *A Székesfővárosi Zenekar és az Állami Hangversenyzenekar története*, gépirat, MTA BTK Zenetudományi Intézet Könyvtára.
BREUER, *Negyven év*	BREUER János, *Negyven év magyar zenekultúrája,* Budapest, Zeneműkiadó, 1985.
BREUER, *Tizenhárom óra*	BREUER János, *Tizenhárom óra Kadosa Pállal,* Budapest, Zeneműkiadó, 1978.
EŐSZE, *Kodály életének krónikája*	EŐSZE László, *Kodály Zoltán életének krónikája,* Budapest, Editio Musica, ^{2}2007.
Farkas Ferenc írásai	*Vallomások a zenéről: Farkas Ferenc válogatott írásai,* szerk. GOMBOS László, Budapest, Püski, 2005.
Így láttuk Kodályt	*Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés,* szerk. BÓNIS Ferenc, Budapest, Püski, 1994.
Iratok a magyar zeneélet történetéhez I	*Iratok a magyar zeneélet történetéhez* I, szerk. BERLÁSZ Melinda–TALLIÁN Tibor, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1985.
Írók, színészek, énekesek és zenészek regényes életútja	*Írók, színészek, énekesek és zenészek regényes életútja a Goldmark-teremig. Az OMIKE színháza és művészei,* szerk. LÉVAI Jenő, Budapest, Szerző kiad., 1943.
Járdányi írásai	*Járdányi Pál összegyűjtött írásai,* szerk. BERLÁSZ Melinda, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2000.
Jemnitz zenekritikái	*Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái,* szerk. LAMPERT Vera, Budapest, Zeneműkiadó, 1973.

Kodály levelei — *Kodály Zoltán levelei,* szerk. LEGÁNY Dezső, Budapest, Zeneműkiadó, 1982.

KODÁLY, *Közélet, vallomások* — KODÁLY Zoltán, *Közélet, vallomások, zeneélet*, szerk. VARGYAS Lajos Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1989.

KODÁLY Zoltán, *Magyar zene* — KODÁLY Zoltán, *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers,* szerk. VARGYAS Lajos, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1993.

KODÁLY, *Visszatekintés* — KODÁLY Zoltán, *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok* I–III, szerk. BÓNIS Ferenc, Budapest, Argumentum, 2007.

MARÓTHY, *Zene, forradalom, szocializmus* — MARÓTHY János, *Zene, forradalom, szocializmus. Szabó Ferenc útja,* Budapest, Magvető, 1975.

TALLIÁN, *Bartók Béla* — TALLIÁN Tibor, *Bartók Béla* Budapest, Gondolat, 1981 (Szemtől szemben).

TALLIÁN, *Bartók fogadtatása Amerikában* — TALLIÁN Tibor, *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945,* Budapest, Zeneműkiadó, 1988.

VÁRNAI, *Maros* — VÁRNAI Péter, *Maros Rudolf* Budapest, Zeneműkiadó, 1967 (Mai magyar zeneszerzők, 10).

VÁZSONYI, *Dohnányi* — VÁZSONYI Bálint, *Dohnányi Ernő* Budapest, Nap Kiadó, ²2002 (Álarcok).

Veress Sándor tanulmányok — *Veress Sándor. Tanulmányok,* szerk. BERLÁSZ Melinda, Budapest, Zeneműkiadó, 1982.

a korok légköréből, mint ha az iskolai fogalmazási feladatokkal és nyelvvizsga-kísérletekkel szemben támasztott követelményeknek megfelelve „saját szavainkkal" adnánk vissza őket – ami egyébként is inkább növelné, mint csökkentené a terjedelmet. Ezt – mármint a terjedelmet – inkább csökkenteni, mint növelni próbáltuk az előkészítés során. Elkészült szövegek tucatjait rostáltuk ki, mint nem szorosan a kötetbe illőt, és csak kivételesen vettünk be folyóiratban vagy tanulmánykötetben már megjelent tanulmányokat. Ezek eleve a Magyar képek sorozat részeként készültek: Bartók távollétében, Zeneszerzők értekezlete 1948., Bárdos-ügy.

Néhány gyakorlati megjegyzés az adatok eredetéhez, az idézetekhez, illetve a levéltári források felhasználáshoz és közreadásához.

Hangversenyek dátumát és közreműködőit az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének műsoradatbázisából, illetve folyóiratokból, 1954-től az Országos Filharmónia műsorfüzetéből állapítottuk meg.

A napisajtóból származó idézeteket általában nem jegyzeteljük; korabeli szokás szerint a kritikák a bírált eseményt közvetlenül követő napok egyikén jelentek meg, és így könnyen fellelhetők. Jegyzettel csak a kritikagyűjteményekből vett szövegeket látjuk el. Bár igyekeztünk pontosan idézni, a szövegközléseket nem tekintjük kritikai közreadásnak, a korabeli helyesírást nem őriztük meg, és olykor bizony előfordulhat, hogy a kihagyott szövegrészek helyét nem pontoztuk ki.

Megengedtük magunknak azt a megengedhetetlen tudománytalanságot, hogy az archív dokumentumokat és adatokat jegyzetelés nélkül dolgoztuk be szövegünkbe. Vázlatainkat nem szánjuk forrásközlésnek, sőt el kívánjuk kerülni a továbbidézést, annál is inkább, mert a gyűjtés és jegyzetelés óta a magyar levéltári rendszerben nagy változások mentek végbe, és egész dokumentum együttesek változtattak helyet és őrzőt. Elégségesnek ítéltük, hogy az idézetek eredetére és mibenlétére fény derül a szövegből. Hitelességüket az érdeklődő az MTA Zenetudományi Intézetben őrzött másolatokon ellenőrizheti. Megtalálható itt legtöbbet idézett iratanyagunk, a Magyar Zeneművészek Szövetségének elnökségi üléseiről készült jegyzőkönyvek komplett másolata, amelyet Láng István, a Szövetség akkori főtitkára engedélyével az 1970-es évek második felében készített az MTA Zenetudományi Intézet 20. századi kutatócsoportja. Az egykori SZOT – Szakszervezetek Országos Tanácsa – levéltárából származó iratok eredetijét a Politikatörténeti Intézet őrzi. Ugyanott lelhetők fel a Magyar Kommunista Párt Zenei Aktívájának iratai, illetve a Zeneművészek Szövetsége pártszervezetének aktái. A Magyar Rádió Rt irattárát a Magyar Nemzeti Levéltár őrzi. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, illetve a Népművelési Minisztérium irat-együtteseit a kutatás idején őrző Új Magyar Központi Levéltár időközben a Nemzeti Levéltár részévé vált.

Utóbbi intézmény zenei vonatkozású iratait a Zenetudományi Intézet munkatársaként Berlász Melinda és a kötet összeállítója gyűjtötte és dolgozta föl. A párttörténeti iratok feltárása néhai Maróthy János és Danielle Fosler-Lussier munkáját dicséri. A Magyar Rádió levéltárában Simon Nóra végzett alapos kutatómunkát. Csak csoportosan és névtelenül tudunk megemlékezni sok más, a levéltári kutatásban és anyaggyűjtésben áldozatkészen részt vállaló megbízottunkról.

Segítői és tanácsadói népes táborából az író különös hálával tartozik Berlász Melindának, aki azon túl, hogy a levéltári kutatómunkát végezte és szervezte, személyes tanácsaival és publikációval néhány legsajátabb kutatási területén vezette jó irányba az

oda beszemtelenkedő szerzőt (Lajtha, Veress, Járdányi). Gupcsó Ágnesnek köszönöm a kézirat figyelmes átolvasását és a számtalan hasznos javaslatot a szöveg emészthetőbbé tételére.

Köszönettel tartozunk a Magyar Tudományos Akadémiának és az állami pályázati alapoknak a kiadás támogatásáért, az MTA Bölcsészettudományi Központnak és a Balassi Kiadónak a kiadvány gondozásáért és a szerző iránt tanúsított türelméért.

A nyomaték kedvéért a bevezetés legvégén, de érdem szerint az első helyen mondunk köszönetet Papp Márta zenetörténésznek, a Magyar Rádió egykori, évtizedeken át kimagasló haszonnal működött Zenei Népművelési Rovata vezetőjének. Ő volt az, aki a sorozatra irányuló kezdeményezésünket örömmel fogadta, a vállalkozást erkölcsileg és szakmailag támogatta, és kivitelezését éveken át irányította.

Budapest, 2014 nyarán

Tallián Tibor

3900 Ft

A tanulmánykötet vázlatokat nyújt át az olvasónak a magyar zenetörténet 1940 és 1956 közötti időszakából, amelyet az átpolitizálódás koraként határoz meg. Azt vizsgálja, hogyan hatottak az ekkor uralkodó sajátos körülmények a zeneszerzésre, és hogyan reagáltak a zeneszerzők szóban és – főleg – zenében a kor és a körülmények kihívásaira. Követve az időszak hatalompolitikai metszeteit – a háború vége, a kommunista hatalomátvétel, Sztálin halála, 1956 – a könyv négy nagy fejezetre tagolódik. Kortársi zenekritikákra, visszaemlékezésekre és eddig feltáratlan, gazdag levéltári anyagra támaszkodva világítja meg a történeti összefüggéseket, és következtetéseit a kor zenéjének elemzésével szembesíti. A *Magyar képek* nagyobbik hányada az 1990-es évek közepén tartott rádió-előadások szövegén alapul; ezek beható revízión estek át, és terjedelmes új részletekkel gazdagodtak. A hang médiumában dolgozó zenetörténész annak tudatában írta elemzéseit, hogy kijelentéseit a hallgató – és ő maga mint saját hallgatója – a zene megszólalásakor azonnal ellenőrizni fogja. Bízik benne, hogy a hangzás kontrollja, amelyen annak idején interpretációi átestek, nyomtatott formájukat is hitelesíti.

BALASSI KIADÓ
Emblémánk a tudás fája

9 789635 069415